

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

За редакцією
проф., д-ра філол. наук, акад. АНВШ України,
засл. діяча науки і техніки України В.А. КАЧКАНА



МЕДИЦИНА

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

За редакцією
проф., д-ра філол. наук, акад. АНВШ України, засл. діяча науки і техніки України В.А. КАЧКАНА

НАДРУКОВАНО
згідно з наказом Міністерства охорони здоров'я України № 502 від 22.06.2010 р. як національний підручник для студентів вищих медичних навчальних закладів IV рівня акредитації

ЗАТВЕРДЖЕНО
рішеннями Вченої ради і базової кафедри українознавства і філософії Івано-Франківського національного медичного університету як базовий підручник для студентів вищих медичних навчальних закладів IV рівня акредитації (витяг з протоколу № 4 засідання Вченої Ради Івано-Франківського національного медичного університету від 11.04.2013 р. і витяг з протоколу № 6 засідання базової кафедри українознавства і філософії Івано-Франківського національного медичного університету від 25.02.2013 р.)

Київ
ВСВ «Медицина»
2014

УДК 930.85 (477) (075.8)
ББК 63.3 (4 УКР) Я 73
І-90

Надруковано згідно з наказом Міністерства охорони здоров'я України № 502 від 22.06.2010 як національний підручник для студентів вищих медичних навчальних закладів IV рівня акредитації

Затверджено рішеннями Вченої ради і базової кафедри українознавства і філософії Івано-Франківського національного медичного університету як базовий підручник для студентів вищих медичних навчальних закладів IV рівня акредитації (витяг з протоколу № 4 засідання Вченої Ради Івано-Франківського національного медичного університету від 11.04.2013 р. і витяг з протоколу № 6 засідання базової кафедри українознавства і філософії Івано-Франківського національного медичного університету від 25.02.2013 р.)

Автори:
В.А. Качкан, О.Б. Величко, Н.М. Божко, І.Д. Карпова, О.Й. Кузенко, П.Я. Кузенко, Д.Д. Курчій, О.А. Редькіна, І.О. Скакун, Ю.Ю. Сугробова, М.І. Сулятицький, Н.О. Шевель

Рецензенти:
М.М. Романюк, д-р іст. наук, проф., член-кор. НАН України;
М.В. Черепанин, д-р мистецтвознавства, проф.;
С.М. Луцак, д-р філол. наук, проф.

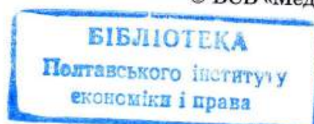
І-90 **Історія** української культури : нац. підручник / В.А. Качкан, О.Б. Величко, Н.М. Божко та ін.; за ред. В.А. Качкана. — К. : ВСВ «Медицина», 2014. — 368 с.
ISBN 978-617-505-335-5

У національному (базовому) підручнику розглянуто основні аспекти становлення і розвитку української культури від найдавніших часів до сьогодення. Теоретичний та фактичний матеріал розкриває основні тенденції розвитку освіти, науки, літератури, музично-театрального, образотворчого та прикладного мистецтва у контексті європейських та світових з'явів.

Для студентів та викладачів вищих медичних навчальних закладів IV рівня акредитації.

УДК 930.85 (477) (075.8)
ББК 63.3 (4 УКР) Я 73

ISBN 978-617-505-335-5



Зміст

Вступ 6

Розділ 1. ПРЕДМЕТ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ «ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ» 8

1.1. Предмет, мета та завдання курсу 8
1.2. Сутність культури, сучасне наукове визначення культури 12
1.3. Структура та елементи культури 13
1.4. Форми культури 22
1.5. Функції культури 27
1.6. Методологічні засади дослідження історії культури 34
1.7. Циклічний підхід до вивчення культури 36

Розділ 2. КУЛЬТУРА НАЙДАВНІШОГО НАСЕЛЕННЯ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ 43

2.1. Первісна культура на території України 43
2.2. Культура доби палеоліту 44
2.3. Мистецтво палеоліту 49
2.4. Культура доби мезоліту 50
2.5. Мистецтво мезоліту 51
2.6. Культура доби неоліту 51
2.7. Мистецтво неоліту 52
2.8. Трипільська культура України 55
2.9. Культура скіфо-сарматського типу в давній Україні 57
2.10. Античність у діалозі з культурою місцевих племен на теренах України 63
2.11. Культура давніх слов'ян 68

Розділ 3. КУЛЬТУРА КНЯЖОЇ ДОБИ 73
3.1. Передумови розвитку культури Княжої доби 73
3.2. Освіта 74
3.3. Книгописання і література 77
3.4. Наука 85
3.5. Музика й театр 87
3.6. Архітектура 90
3.7. Скульптура 96
3.8. Монументальний живопис 99
3.9. Іконопис 101
3.10. Книжкова мініатюра 105
3.11. Декоративно-прикладне мистецтво 107

Розділ 4. КУЛЬТУРА УКРАЇНИ КІНЦЯ XIV — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ 110
4.1. Суспільно-політичні умови культурного життя на теренах України кінця XIV — першої половини XVII століття 110
4.2. Діяльність ранніх гуманістів України 114
4.3. Культурно-освітнє значення братських шкіл. Започаткування традицій вищої школи в Україні 118
4.4. Початки українського книгодрукування 126
4.5. Монастирі як центри книгописання 130
4.6. Характер та жанри староукраїнської літератури 134
4.7. Тенденції розвитку архітектури 139
4.8. Українська скульптура та ікона 148

Розділ 5. КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII — XVIII СТОЛІТТЯ 154
5.1. Особливості розвитку української культури другої половини XVII—XVIII століття 154
5.2. Освіта. Наука. Література 155
5.3. Музичне й театральне мистецтво 168
5.4. Архітектура 174
5.5. Скульптура 180
5.6. Монументальний і станковий живопис 183
5.7. Графіка 188
5.8. Декоративно-прикладне мистецтво 190

Розділ 6. УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА КІНЦЯ XVIII — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ 196
6.1. Особливості розвитку української культури кінця XVIII — початку XIX століття як складової європейського культурно-історичного простору 196

6.2. Українська література на шляху від просвітництва до романтизму ... 198
6.3. Українська музична культура і вплив романтизму на її становлення ... 205
6.4. Театральне життя на українських землях кінця XVIII — середини XIX століття ... 207
6.5. Класицизм та романтизм в українському живописі ... 210
6.6. Класицизм та романтизм у скульптурі ... 213
6.7. Класицизм, романтизм і еклектизм в українській архітектурі XIX століття ... 216
6.8. Освіта та наука на українських землях кінця XVIII — 70-х років XIX століття ... 225
6.9. Реалізм як мистецький стиль в українській культурі 60-х років XIX століття ... 228
6.10. Сутність європейського модернізму ... 239
6.11. Символізм, його сутність ... 247
6.12. Авангардизм: європейський та український контекст ... 249

Розділ 7. КУЛЬТУРА ДОБИ УКРАЇНСЬКОГО СІЧОВОГО СТРІЛЕЦТВА ... 256

7.1. Михайло Галущинський ... 256
7.2. Левко Лепкий ... 268
7.3. Роман Купчинський ... 280
7.4. Микола Голубець ... 295

Розділ 8. УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА XX СТОЛІТТЯ ... 306

8.1. Особливості культурного життя доби відновлення української державності (1917—1920 роки) ... 306
8.2. Радянський етап розвитку української культури довоєнного періоду (1921—1941 роки) ... 310
8.3. Українська культура другої половини XX століття ... 320

Розділ 9. КУЛЬТУРА НОВІТНЬОЇ УКРАЇНИ (ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ) ... 332

9.1. Культура України на етапі становлення державності ... 332
9.2. Сучасний етап розвитку культури: освіта та наука. Преса та книговидавнича справа ... 346
9.3. Сучасний літературний процес ... 358

Вступ

Історія української культури постає у пропонованому підручнику як багатофункціональне явище та синтетичний феномен, що ґрунтуються, вибудовуються та утверджуються на системі суто історичних, філософсько-соціологічних, соціально-політичних, філологічно-мистецьких, лінгвістичних знань. Автори розглядають, аналізують і тлумачать поняття «культура» як комплекс характерних матеріальних, духовних, інтелектуальних та емоційних рис суспільства, що вбирає у себе, як це справедливо стверджує академік М. Попович, не лише різні види мистецтв, а й сам спосіб життєдіяльності, основні правила буття, системи цінностей, традицій та вірувань.

Книга веде читача від з'ясування змісту і суті предмета, його теоретико-методологічних засад через осягнення витоків слов'яно-руської праматірної культури, перших писемних згадок і пам'яток, крізь епохи княжої та литовсько-польської доби нашої історії, козацько-гетьманської держави, через складні пороги націовідродження та державотворення, спротиви та долання ідеологічних перепон та заборон шовіністично-комуністичних тоталітарних десятиліть — аж до новітнього етапу воскресіння України як самостійної суверенної демократичної держави, осмислення новітньої культури у найрізноманітніших видових та жанрових проявах, що ґрунтується як на органічному засвоєнні досвіду попередників, звичаїв і традицій світового українства, так і на новаторських з'явах та явищах європейськості.

Підручник укладено з урахуванням кількості годин, відведених чинною програмою для вивчення та засвоєння матеріалу студентами вищих медичних навчальних закладів. Матеріал викладено за історико-хронологічним принципом відповідно до програми курсу «Історія української культури», підготовленої авторським колективом опорної (базової) кафедри українознавства та філосо-

фії Івано-Франківського національного медичного університету (завідувач — проф. В.А. Качкан). Текст апробовано під час читання лекцій та проведення семінарів на різних факультетах університетів упродовж багатьох років.

Сподіваємося, що кожен студент, який братиме в руки цей підручник, відчуватиме свою безпосередню причетність до рідної культури. Його здивування від прочитаної прозової чи поетичної книжки; замилування нюансами барв художніх полотен на вернісажі чи виставці; сумування або ж піднесений настрій, навіяні звуками музики Гріга чи Вівальді; роздуми перед скульптурами Георга-Іоана Пінзеля; усамітнення, а, може, й дивовижне преображення перед стінами монастиря чи у святому храмі; його сприйняття або ж категоричне заперечення якоїсь теле- чи радіопередачі, авторської програми — усе це теж вияв зрізу культурності особи, це також складники місткого поняття «культура».

Автори підручника: вступ, розділ 7 — В.А. Качкан, доктор філологічних наук, професор, академік АН Вищої школи, заслужений діяч науки і техніки України (керівник авторського колективу, Івано-Франківський національний медичний університет); розділ 1, парагр. 1, 2, 3, 4, 5 — О.Б. Величко, кандидат філософських наук, доцент, Київський національний медичний університет імені О.О. Богомольця; парагр. 6, 7 — І.О. Скакун, кандидат філософських наук, викладач, Буковинський державний медичний університет; розділ 2, парагр. 1—9, 11 — Ю.Ю. Сугробова, кандидат філософських наук, доцент, І.Д. Карпова, старший викладач, Кримський державний медичний університет ім. С. Георгієвського; парагр. 10— О.А. Редькіна, кандидат історичних наук, доцент, Київський національний медичний університет імені О.О. Богомольця; розділ 3, парагр. 1—11 — О.Й. Кузенко, кандидат педагогічних наук, доцент, П.Я. Кузенко, кандидат мистецтвознавства, доцент, Івано-Франківський національний медичний університет; розділ 4, парагр. 1—4 — Н.М. Божко, кандидат історичних наук, доцент, Львівський національний медичний університет ім. Д. Галицького; парагр. 5—8 — О.Б. Величко, кандидат філософських наук, доцент, Київський національний медичний університет імені О.О. Богомольця; розділ 5 — О.Й. Кузенко, кандидат педагогічних наук, доцент, П.Я. Кузенко — кандидат мистецтвознавства, доцент, Івано-Франківський національний медичний університет; розділ 6, парагр. 1—4 — О.Б. Величко, кандидат філософських наук, доцент, Київський національний медичний університет імені О.О. Богомольця; парагр. 5—12 — Н.О. Шевель, кандидат філософських наук, доцент, Київський національний медичний університет імені О.О. Богомольця; розділ 7 — В.А. Качкан, доктор філологічних наук, професор, Івано-Франківський національний медичний університет; розділи 8—9 — Д.Д. Курчій, кандидат філологічних наук, доцент, М.І. Сулятицький, кандидат філологічних наук, доцент, Івано-Франківський національний медичний університет.

Розділ 1

ПРЕДМЕТ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ «ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ»

1.1. Предмет, мета та завдання курсу

Курс «Історія української культури» викладається в усіх вищих навчальних закладах України як обов'язкова дисципліна гуманітарного циклу. Предметне вивчення культури, що становить неповторний, одухотворений світ людської думки фантазії, котрі втілюються в артефактах, потребує від дослідників пошуку такого терміна, який міг би чітко визначити межі та спектр цієї сфери дослідження. Спочатку науку про культурогенез назвали за пропозицією **А. Мюллера «культур-філософією»**. З погляду **Я. Буркхарта,** коректним є інший термін — **«культур-історія»**. Проте оскільки теоретичне осмислення культури як соціального феномену і цілісної функціональної системи здійснено лише наприкінці XIX ст., узгодити питання щодо запровадження єдиного терміна науковцям тривалий час так і не вдавалося. Нарешті **Л. Вайт** одним із перших запровадив термін **«культурологія»**, який з часом закріпився у науковій думці й використовується й понині.

Звісно, що історична наука вивчає усі сфери діяльності людини у предметному їх визначенні, як то: історія медицини, історія науки, історія юриспруденції, історія мистецтва і таке інше. Однак ніхто, напевне, не буде заперечувати, що визначення предмета історії культури не зводиться до осягнення простої сукупності створеного людиною у всіх сферах її творчої діяльності бодай тому, що цей спадок занадто всеосяжний. До цього слід додати, що навіть саме виокремлення історії культури у списку історій мистецтва, філософії, медицини тощо лише ще раз вказує на самодостатність цього предмета дослідження. Ось чому предмет вивчення історії культури виділяється з-поміж

інших історичних практик людини і зорієнтований на наповнення цього поняття змістом та осмисленням його в історичній динаміці.

Культурологія — це гуманітарне вчення про закони формування, функціонування та розвитку явищ культури, які відповідно до домінанти ієрархічної системи життєвих цінностей визначають характер уподобань, пріоритетів, ідеалів, стандартів і смаків людини як співтворця і виразника культури, що закріплюються відповідною системою символів у суспільстві. У переліку стислих визначень культурології варто виділити таке: це наука про сутність, елементи, форми та функції культури в її історичному розвитку. *Предметом культурології* більшість дослідників називає як пам'ятки матеріальної і духовної культури, об'єктивні закономірності розвитку світового і національного процесів, так і чинники впливу на формування системи цінностей, які визначають характер культури, інтереси, уподобання, смаки та орієнтири людей. *Об'єктом культурології* є різноманітні аспекти духовного і матеріального життя людини в суспільстві, аналіз закономірних тенденцій становлення соціокультурного процесу, осмислення особливостей та розвитку культурно-історичних типів як історичних форм культури.

Формотворчі чинники та сфери дослідження культури

У сучасній науковій літературі дослідники виокремлюють принаймні п'ять чинників, що формують ядро будь-якої культури:

а) *географічний чинник* визначається регіональними особливостями місцезнаходження етносу, який є носієм відповідної культури. Прикладом може бути гориста місцевість чи низовинна, наявність водойм або їх відсутність. Дослідники, від Страбона, Птоломея до Ш.Л. Монтеск'є, як і представники географічної школи, серед яких вирізняють Ф. Вотцеля, Е. Демолена, Г. Мура, Р. де Ворда та інших, вивчали вплив клімату, сонячних плям, флори, фауни, особливостей місцевості на культуру та суспільство;

б) *етнічний чинник* визначає мовні впливи, побут, антропологічні особливості тощо;

в) *біологічний чинник* представлений кількома напрямами:

– школи дарвіністського напряму підкреслюють вплив на культуру боротьби за існування, біологічного відбору і спадковості (Л. Вольтман, А. Ваккаре, Насміт);

– демографічна школа визначає вплив на соціокультурні явища густоти населення, його чисельності (А. Коста, М. Ковалевський, Р. Перл, Дж. Браунлі);

– є й такі теорії, що підкреслюють вплив інстинктів, рефлексів, підсвідомого на менталітет і соціокультурне життя людини (З. Фрейд, Г. Блюхер, В. Паретто та ін.);

г) *релігійний чинник* та його вплив на формування культури досліджено у працях М. Вебера, Е. Трельча, Е. Дюркгейма. Вони визначали релігію (вірування, обряди, догматику) як соціальний феномен, що формує поле культури (серед яскравих досліджень назвемо книгу М. Вебера «Протестантська етика і дух капіталізму»);

д) *соціальний чинник* визначається структурою суспільства — його стратифікацією, прошарками, устроєм, правовими нормами тощо.

Вивчення культури того чи іншого суспільства може розглядатися у двох сферах дослідження:

а) у площині культурної статики (**теорія культури**) досліджуються закони формування та функціонування культури, її елементи, форми, функції та сутнісні характеристики. Приділяється увага й аналізу властивостей соціокультурних явищ, загальним компонентам і культурним системам (мові, релігії, мистецтву, моралі тощо);

б) у площині дослідження динаміки соціокультурних явищ як еволюції соціокультурних систем та фаз їх розвитку формується соціокультурна динаміка, яка більше відома як **історія культури.**

Залежно від того, який із чинників і сфер дослідження є визначальним, науковці і формують певний підхід до вивчення культури. Відповідно до обраного підходу означується предмет, мета і завдання вивчення відповідної дисципліни.

Предметом дослідження запропонованого курсу є **культура українського народу в її історичній динаміці.** Українська культура упродовж віків, незважаючи на повсякчасні асиміляційні виклики[1], розвивалася спираючись на свою історичну спадщину. Однак зміна ідеологій, стилів і смаків, що привносилися в українську культуру представниками тих народів, під впливом (або тиском) яких перебував український етнос, спонукали до змін у системі світоглядних і культурних поцінувань українців. Ця обставина наклала свій відбиток як на характер культури українців, так і на її формотворчі особливості. Саме тому до особливостей української культури, яка формувалася на основі культури українського етносу у співіснуванні з представниками інших етнічних груп, науковці відносять її багатогранність.

Таким чином, **метою курсу історії української культури** є формування у студентів ґрунтовного уявлення про характер, особливості та динаміку розвитку української культури в її розмаїтті.

Завдання курсу зумовлені результатами засвоєння змісту запропонованої навчальної дисципліни, згідно з яким студенти мають уміти: тлумачити базові поняття та оперувати категоріально-понятійним апаратом курсу; характеризувати сутнісні ознаки та особливості кожного з етапів розвитку української культури; пояснювати процеси функціонування кожного із етапів розвитку української культури та вплив релігійних, соціально-політичних, економічних чинників на її становлення.

Витоки терміна, що нас цікавить, потрібно шукати в античності. Уперше він трапляється у трактаті знатного римського вельможі **Марка Порція Катона** (234—149 рр. до н. е.), присвяченому землеробству. Автор вживає це слово у словосполученні «культура обробітку землі». Лише переймаючись турбота-

[1] Асиміляція — процес розчинення культури одного етносу в другому, що супроводжується втратою мови, традицій, обрядів та національної самосвідомості.

ми про земельний наділ, господар зможе отримати гарний урожай, і культура обробітку землі дасть свої плоди.

Далі використання слова «культура» пов'язують з іменем римського оратора, філософа **Марка Тулія Цицерона** (106—43 рр. до н. е.), який задає тлумаченню терміна нову тональність. Культура обробітку сприймається у значенні фактора впливу на розвиток розумових здібностей людини, що завдяки філософії виховують і гартують її. Він зазначав: «Як родюче поле без обробітку не дає врожаю, так і душа. Обробіток душі — це і є філософія: вона виполює в душі вади, готує душі до прийняття посіву і, довіряючи їй, сіє, так би мовити, лише те насіння, яке, дозрівши, приносить щедрий урожай». Однак сам спадок Цицерона є, у свою чергу, продуктом античного світогляду, що визнавав владу долі й міфу. Міфопоетика греко-римської думки доволі виразно розкрилася у філософії кініків, стоїків, епікурейців. Звернення до пізнання зовнішнього світу, що було притаманне натуралістичній філософії ще до Сократа, у спробах дати відповідь на питання: що є першоосновою, або першоелементами «сущого» як єдиного космічного порядку, зосереджується на дослідженні власного життя, переборенні людських пристрастей. Ось чому новий підхід ґрунтується на безпристрасності, байдужості до життєвої драми, трагічності сприйняття дійсності (у вченні епікуреїзму, що ґрунтується на філософії від Демокріта до Епікура, та скептицизму Піррона із Елліди, Секста Емпірика) або ж пошуку внутрішньої рівноваги, що базується на почутті обов'язку та самодисципліні (від стоїцизму Зенона Кітіонського, Сенеки, Епіктета до імператора Марка Аврелія). Ще стоїки вважали, що вся дійсність пронизана розумною божественною силою — Логосом, яку називали ще і Вселенським Розумом. Вселенський Розум керує усіма речами, а людина має змогу досягти істинного щастя лише тоді, коли вона узгодить своє власне життя, свою натуру з цією всесильною, всеохоплюючою, провіденціальною мудрістю. Таким чином, мудрість стає проявом культури, а культура протиставляється варварству.

Для того, щоб виділити силу, яка протистоїть варварству, греки вживали слово «пайдейя», що й ототожнювалося з культурою. Водночас пайдейєю називали і єдину навчально-педагогічну систему греко-римського світу, що була основана на ідеї гармонійного поєднання фізичного і духовного аспектів розвитку людини. За тлумаченням М. Гайдґера, греки визнавали можливість духовного переродження людини, яке не зводилося тільки до виховання та освіченості. Пайдейя формує нову, перероджену філософським словом людину, що з подивом, віднайшовши у собі сили, відкриває нові грані буття й набуває нового духовного досвіду. Невипадково, що освітньо-виховна програма греко-римського світу складалася з трьох частин. Вона охоплювала:

– орфографію, граматику;
– риторику, право;
– філософію, що, у свою чергу, охоплювала фізику, етику, діалектику.

Поліс постійно дбав про виховання громадянина, який би добре знався на законах, був здатний оцінити красу і велич істини.

1.2. Сутність культури, сучасне наукове визначення культури

На шпальтах сучасних газет, журналів і навіть у буденному спілкуванні повсякчасно трапляється слово «культура». Здебільшого асоціюючи з явищем, називаємо фактом культури і «Повість минулих літ», і мозаїки Софії Київської, і сам храмовий комплекс, у якому ці мозаїки збереглися до наших днів. Будь-яка літературно-мистецька пам'ятка входить у світ лише як результат творчого здобутку людини з допомогою слова, пензля або різця, тобто вона створюється конкретною особистістю. Тому не випадково, що на рівні буденної свідомості з культурою асоціюється не лише вишуканий смак, пристойна поведінка, відвідини театральних вистав, але й обізнаність зі світовою літературно-мистецькою спадщиною.

З наукового (культурологічного) погляду, наше індивідуальне долучення до духовного, як пропонує відомий російський науковець Є. Соколов, коректніше було б назвати **культурністю**. Сутнісне осмислення культури передбачає двозначність у її осмисленні, оскільки людина є не лише творцем відповідної культури, але і її виразником. У навчально-академічній літературі, коли мова йде про людину як творця та представника культури, здебільшого послуговуються поняттям **«суб'єкт культури»**, яким надалі будемо користуватися.

Суб'єктом культури можуть бути:

– етнос (наприклад українська культура), країна (культура України);

– соціальна група, страта (наприклад культура міська, сільська, молодіжна тощо);

– якась конкретна особистість (Т. Шевченко, П. Величковський).

Апелюючи до духовного, внутрішнього світу людини, таке розуміння культури символізує цінності, норми поведінки, переконання, вірування, що є прийнятними для відповідної людини або групи людей, упорядковують досвід і регулюють їхню поведінку.

В іншому значенні використовуємо термін «культура», коли звертаємося до культури відповідної епохи, наприклад, античної, суб'єктом якої є людська спільнота греко-римського народу, що проживала на території Середземномор'я і котрій відповідав рабовласницький суспільний стан. Відомо, що культура не передається генетично, біологічним шляхом. Культура являє себе світові через особистість. Саме культура є основою соціалізації як процесу засвоєння людиною відповідної системи знань, норм, що у процесі виховання дають їй змогу відчувати себе членом суспільства. Однак, як застерігають Ю. Давидов і П. Гуревич, було б необачно звести філософське осмислення історії культури до філософського осмислення історичного процесу, оскільки «…процес культурної творчості у своїх ритмах не збігається з фазами історичної еволюції, попри те, що класичне розуміння культури ґрунтувалося на філософії історії».

У сучасних наукових монографіях, словниках, довідниках, науково-популярній літературі, автори яких зверталися до тлумачення слова «культура», за

дослідженнями А. Моля у книзі «Соціодинаміка культури», на середину XX ст. уже нараховувалося близько 250 її визначень. У цьому списку особливо виразними є такі з них:

– успадковані сучасниками від попередніх поколінь людей винаходи, речі, технічні процеси, ідеї, звичаї, цінності (Б. Малиновський);

– загальний і прийнятний спосіб мислення (К. Юнг);

– сукупність знакових систем (Ю. Лотман, Б. Успенський);

– позабіологічно сформований спосіб діяльності людини (Є. Маркарян);

– ген соціального життя (В. Стьопін);

– основний спосіб внутрішньої детермінації, що охоплює діяльність людини в контексті людського спілкування та орієнтується на певну систему соціально зумовлених смисложиттєвих цінностей (В. Малахов).

Отже, неважко помітити, що в усіх наведених визначеннях поняття «культура» розглядається як явище **соціального і об'єктивного характеру**, а тому не зводиться до суб'єктивних вмінь, навичок та знань конкретної людини.

Одним із сучасних розгорнутих визначень культури може бути і таке:

Культура — це специфічний спосіб організації і результат творчої діяльності людини у суспільстві, що формується на основі ієрархічної системи загальноприйнятих для конкретного суспільства цінностей (норм, зразків, образів, ідеалів, переконань та стандартів), які передаються від покоління до покоління не генетичним шляхом, а шляхом соціалізації.

Соціалізація — це набуття індивідом загальноприйнятих у конкретному суспільстві поведінкових зразків, норм та приписів.

1.3. Структура та елементи культури

Кожна людина визнає себе представником відповідної культури. **Культурна ідентичність** особистості — це сукупність самовизначень, з допомогою яких людина визначає свою приналежність до відповідної культури. Культурна ідентичність формується всім комплексом культурних елементів, етнічними, соціальними і політико-економічними умовами життя та багатогранністю соціальних комунікацій. Український народ упродовж століть формував, захищав і плекав свою культуру, яка вирізняється з-поміж інших (у тому числі слов'янських) культур і виділяє нас, українців, як відмінну від інших спільноту. Особливості культури упізнаються в побуті, творчому спадку, віруваннях, традиціях її представників і визначають її структуру.

Під структурою культури розуміють сукупність стійких зв'язків, що забезпечують цілісність культури у відповідному суспільстві та її функціональні характеристики.

Незалежно від типу етносу та структури суспільства, в якому проживає та чи інша людина або спільнота, у структурі феномену культури виокремлюють: культурний ареал та культурний спадок.

Етнокультурний ареал — це географічний район розселення представників конкретного етносу. Географічний фактор суттєво впливає на формування менталітету, системи життєвих цінностей культури і характер етнокультурного спадку. З давніх часів географічний район заселення українського етносу був переважно зосереджений у степовій та лісостеповій зоні Східної Європи. Український чорнозем та помірно континентальний клімат стали сприятливими факторами для розвитку сільського господарства і вплинули на формування хліборобського характеру її культури. Оскільки гірські райони Карпат та Криму складають незначний відсоток території України, то переважно сприймаються як регіони, для яких характерна дещо відмінна від культури родючої рівнини субкультура.

Етнокультурним спадком називають ту частину матеріальної та духовної культури народу, що була створена поколіннями його предків і, витримавши перевірку часом, залишилася цінною та актуальною для наступних поколінь.

До культурного спадку традиційно відносять такі його елементи: мову, фольклор, обряди, звичаї, традиції, ідеали, символи, стандарти та норми. Сюди належать і ***артефакти*** (пам'ятки народної архітектури, ужиткові предмети, вбрання тощо) як зразки творчої діяльності людини, у яких знаходить відбиток те особливе, що виділяє один етнос з-поміж інших і робить його унікальним, неповторним. Саме культурний спадок є важливим фактором згуртованості нації та її консолідації у відстоюванні власних пріоритетів та інтересів. Український народ, як і будь-який інший, має усі підстави пишатися величчю та красою збереженої нашими предками багатовікової етнокультурної спадщини.

До базових елементів (або ж компонентів) культури належать концепт та універсалії культури.

Концепт (або загальні поняття) — смислове значення або зміст означуваного об'єкта. У сучасній науковій літературі концепт, що походить від латинського *conceptus* (поняття), зводиться до значення змісту поняття, тобто до його смислового наповнення, абстрагованого від конкретно-мовної форми його вираження. Культура виявляє себе за допомогою загальних понять або ж концептів, що містять структуру того, що це поняття означає, тобто його зміст. Концепт не є тілесним і дискурсивним. Це лише явище або подія. Концепт як змістове наповнення поняття визначається і як своєрідний спосіб бачення і конструювання дійсності. Частина дослідників це змістове наповнення поняття розглядає лише у проекції авторства. Наприклад: *cogito* Рене Декарта, субстанція Арістотеля та ін. Концепти можуть співвідноситися і з персонажами, у списку яких є Сократ як концептуальний персонаж платонізму, ніцшеанські Заратустра та Діоніс та ін.

Незалежно від типу та структури суспільства, науковці вирізняють загальні поняття, характерні для культури будь-якої спільноти. Це універсалії культури, яких нараховують близько шістдесяти. **Універсалії культури** — це загальні поняття, яким відповідають форми досвіду і поведінки людини

в культурі незалежно від географічних чи соціально-політичних чинників суспільства. Або ж, іншими словами, це історично зумовлена система понять осмислення світобудови, яка фіксує загальні уявлення про світ і місце людини в ньому. До них належать: мова, вірування, звичаї, релігійні обряди, освіта, спільна праця, манера одягатися, спортивні змагання, естетичні смаки і навіть манера дарувати подарунки — все те, що дає змогу через загальне виділитися особливому, а саме: стилю життя і мислення, поведінковим реакціям, притаманним носіям певної культури.

Які ж є підстави для виокремлення культурних універсалій? Частина науковців вважає, що людина як біологічна істота, народжуючись, вступаючи в шлюб, помираючи, відзначає кожен з етапів свого життя і тих стосунків, у які вступає як член людської спільноти, відповідними обрядами, ритуалами. Це стосується також потреби у будівництві житла, пошитті одягу, приготуванні їжі. Інша справа, що культура у своїх особливостях, як уже згадувалося, не зводиться до біологічного у людини. Потреба в їжі як така ще не формує особливості національної кухні, як і необхідність в одязі не приведе до появи національного костюма або відповідної манери одягатися.

Мова культури. Слово як одна з базових одиниць такого соціального явища, як мова, є важливим чинником керування людською поведінкою. Мова — безпосередня дійсність мислі. Мова формує стиль життя і стиль мислення людини. Тому мова розуміється як відповідна система комунікації, що здійснюється завдяки звукам і символам. Мова є засобом збереження, передачі інформації, а також управління поведінкою людини. Кожен народ як носій своєї культури має відповідну знаково-символічну систему, що організовує, забезпечує засоби комунікації та регулює стосунки між людьми. Звідси у літературі усе частіше зустрічаємо вислів «мова культури».

Мова культури може розглядатися як об'єктивна форма нагромадження, збереження та передання людського досвіду від покоління до покоління відповідної етнічної та соціальної спільноти. У процесі виховання та навчання людина засвоює значення знаків та символів своєї етнічної і соціальної спільноти, яке у іншій етнічній або соціальній спільноті може бути позначене іншим знаком. Прикладом може слугувати смислове наповнення символу білого кольору в європейській та японській культурі. Для японської культури символом білого кольору є смерть, а для європейської — життєствердний початок чистоти і радості. Одним із прикладів нерозуміння, заснованого на нехтуванні символічного значення кольору в культурі різних народів світу, може бути прикрий випадок, що стався кілька років тому в одному невеликому, але престижному готелі м. Києва. Як повідомила кореспондент однієї із місцевих газет, обслуговуючий персонал чекав на приїзд японської делегації, що мала на меті розглянути і можливо укласти торгово-економічний договір із місцевою компанією. Було вирішено зустріти гостей, створивши атмосферу в японському стилі. Щоправда, гості із країни, «де сходить сонце», були прикро вражені, коли, відчинивши двері готельного номера, на журнальному столику побачили ікебану із

білих хризантем. Як відомо, ікебана — це традиційне японське мистецтво створення композицій із живих або сухих квітів, що сприяє формуванню власного мікросвіту, підкреслює красу і довершеність природи, дарує почуття гармонії і, таким чином, впливає на настрій людей. Усе було б чудово, якби не та обставина, що білі хризантеми японці несуть лише на цвинтар.

Проте мова — це не лише звуковий ряд, але й жест — манера вітатися, посміхатися, виражати незадоволення чимось або кимось. Тобто однією з форм мови культури є **жест**. Жест розуміють як пластико-просторову конфігурацію тілесності, що має семіотично артикульовану значимість. Жест — універсально поширений комунікативний засіб. І, як свідчать психологи, у процесі діалогу близько 80 % інформації надходить до співрозмовників візуально. Кожна етнічна та соціальна спільнота включає жест у власну комунікативну систему, і його смислове наповнення у кожній етнічній, національній культурі або субкультурі може бути відмінним. Яскравим прикладом може слугувати добре відомий жест: кивання голово зверху донизу і справа наліво. В українській етнічній спільноті підтвердження («так») супроводжується киванням головою зверху донизу, а заперечення («ні») — киванням справа наліво. Проте для болгар смислове наповнення цього жесту абсолютно протилежне: «ні» — кивання головою зверху донизу і «так» — справа наліво. Звісно, що у процесі спілкування незнання таких дрібничок може призвести до непорозуміння.

Цінності. За визначенням відомого науковця Н. Чавчавадзе, культура — це світ втілених цінностей. Елементом внутрішньої організації культури як певної цілісності і є цінності (В. Малахов). Проте сучасні дослідники дають дещо відмінні визначення самого поняття «цінність». Осмисливши різні концепції, П. Гуревич вирізняє чотири підходи до трактування цього поняття:

– ототожнення цінності з новою ідеєю, що стає для людини або суспільства орієнтиром у житті;
– сприйняття цінності як поширеного суб'єктивного образу;
– визнання цінності як соціокультурного стандарту, норми;
– асоціація з типом «достойної поведінки», з конкретним життєвим стилем, на який має орієнтуватися людина.

Виявлення ціннісної природи культури було покладено в основу філософських досліджень представників баденської школи неокантіанства В. Віндельбанда (1848—1915) і Г. Ріккерта (1863—1936). Визнавши розподіл наук В. Дільтеєм за методами дослідження на два блоки (науки про природу і науки про дух), баденці визначали культуру у проекції цілепокладання людини як творчої істоти. Філософсько-культорологічне осмислення цінностей, які пронизують усі сфери життєдіяльності людини, будучи нормою, орієнтиром, стандартом чи то ідеалом, на початку XX ст. визначало нові горизонти дослідження культури і врешті-решт оформилося у самостійний підхід, що дістав назву **аксіологічного** (від грец. αχια — цінність, λοδος — наука).

У 60-х роках XX ст. на сторінках наукових часописів і монографій розгорнулася філософська дискусія навколо цієї теми, однак спільної думки учас-

ники так і не дійшли. Не будемо заглиблюватися у тему, а розглянемо її у двох аспектах: по-перше, у співвідношенні індивідуального та соціального, і, по-друге, у визначенні системи цінностей як ієрархічної.

Цінність є елементом внутрішньої організації культури як певної цілісності. Водночас цінністю можна назвати і життєву орієнтацію людини в духовному полі культури. Людина з'являється на світ істотою, яка у процесі виховання і самоусвідомлення себе як особистості осмислює уже набуте і прийняте сім'єю, суспільством тощо. Залежно від того, якою бачиться життєва мета, як відповідь на питання: «Заради чого ти прийшов у цей світ і що хочеш від нього отримати?» — пролягає лінія життя, яку ми зазвичай позначаємо рискою між датою народження і смерті. Смак перемоги, сімейне щастя, радість материнства, художня і наукова творчість, любов до Бога, що виявляється у монастирському аскетизмі, — це той неповний перелік цінностей, які скеровують життєвий шлях кожної особистості залежно від її власного вибору. Але не слід забувати, що на життєвому шляху вибір цінностей конкретної особистості визначають не лише власний досвід (він скоріше замикає ланцюг переліку чинників, які впливають на вибір і прийняття життєвих орієнтирів), але й прийнята в суспільстві ідеологія, що впливає на формування стилю життя та мислення представника певної епохи, система освіти, виховання, соціально-політична структура, а також те, що називають «життєвим збігом обставин».

Йшлося лише про цінності особистісні, проте не варто забувати про епохальні цінності культури, що виявляються прийнятими орієнтирами конкретних епох. У такому соціокультурному вимірі цінність може бути синонімом культурно-історичного стандарту, на який орієнтується людина, котра живе ідеалами, стереотипами, мріями конкретної епохи.

Щоправда, в один і той самий час, в одному й тому ж суспільстві завжди співіснують кілька варіативних стандартів, норм, орієнтирів, серед яких виділяються домінантні. У сучасній науковій літературі їх називають **тотальностями культури**. Інші ціннісні орієнтири і переконання, що співіснують, можна було б назвати рудиментами та атавізмами, однак не будемо забувати, як каже давнє прислів'я, що нове — це добре забуте старе.

Поглянемо, наприклад, на культуру періоду Київської Русі. Однією з особливостей, що її характеризують, був феномен двовір'я, тобто співіснування язичництва та християнства, прийнятого офіційно Володимиром Великим. Літературно-мистецькі пам'ятки тієї доби дають підстави говорити про усталеність у народній пам'яті язичницьких звичаїв, обрядів. Про язичницьких ідолів згадує і автор «Слова о полку Ігоревім». До XV ст. русичі носили змійовики-медальйони округлої форми, виготовлені з бронзи, золота або срібла, із зображеннями різноманітних язичницьких символів, у тому числі й змій, від чого і походить сама назва. З часом язичницькі символи майже повністю були витіснені зображеннями християнських символів і святих. Серед експонатів історичного музею міста Чернігова зберігається змійовик, один бік якого покритий язичницькими символами, а інший — християнськими. Нащадки княжого

роду одне ім'я (слов'янське) отримували під час народження, а друге (грецького походження) — під час хрещення. Так, великий князь Ярослав Мудрий під час хрещення отримав ім'я Георгій.

За часів Ярославового княжіння будувалися храми, серед яких два п'ятинефні були збудовані у Києві. Однак, незважаючи на наявність у розписах християнських храмів античних мотивів, характерних для язичництва, прикладом чого може бути використання в оздобленні капітелі порталу чернігівського Борисоглібського собору XII ст. так званого звіриного стилю (зображення у рельєфі тварин, зокрема драконоподібного барса), ці архітектурні споруди мали чітке призначення: бути місцем, де б лунала молитва і справлялася служба Божа.

Таким чином, можна говорити про певне підпорядкування одних ціннісних орієнтирів іншим як вияв поступового витіснення однієї світоглядної орієнтації іншою, а про наповнення таких понять, як любов, праця, страждання, життя і смерть, новим змістом і тлумаченням.

Підпорядкування одних цінностей іншим бачимо не лише в культурно-історичних періодах. Кожна людина свідомо чи несвідомо визначає для себе пріоритетні, значимі цінності (як ідеали, зразки, орієнтації), формуючи, вибудовуючи відповідну ієрархію. Кожна історична форма культури, кожен культурно-історичний тип розвивається та функціонує, спираючись на прийняту в суспільстві ієрархію цінностей. Ієрархію здебільшого розуміють як розташування частин чи елементів цілого у порядку від вищого до нижчого, від більш до менш значимого. **Ієрархія** — слово грецького походження, що складається з двох слів: *hieros* — священний і *arche* — влада. Влада обраних пріоритетів спрямовує людські вчинки. У цьому контексті доречно згадати вислів, що приписують Й. Гете: «Вільним є лише перший крок, але ми раби уже другого». Були епохи у культурі людства, які в основу ієрархії покладали розум, культивуючи його в дусі гуманізму як всеперемагаючої людської сили. А були й такі, що в основу ставили людську красу або жертовну любов.

Отже, філософське тлумачення цінності як елемента культури з огляду на розмаїття концепцій визначається ідейним або ж духовним чинником. Справді, Венера Мілоська за своєю суттю є явищем соціальної категорії не тому, що мармур отримав певну форму, картина Рафаеля стає художньою цінністю не завдяки поєднанню полотна та фарб — усі вони є соціальними цінностями лише завдяки тому, що об'єктивують собою певні почуття, думки, переживання, настрої людини.

Соціокультурні норми, які часто виділяють окремим пунктом у системі цінностей і визначають як **стандарти культури**, — це правила поведінки людини у суспільстві, до яких належать норми права, моралі, етикету. На відміну від цінностей, норми пропонують, приписують і навіть наказують, визначаючи межі дозволеного і недозволеного. Заради чого і навіщо такі норми існують? Насамперед норми регулюють поведінку людей як у законодавчій, так і в побутовій сфері. У будь-якій країні світу законодавство забороняє уби-

вати, грабувати, ґвалтувати. Упродовж віків ці заборони були відомі людям зі Старого і Нового Заповітів як заповіді. Шість останніх із десяти християнських заповідей — «не вбий; не вкради; не чини перелюбу; не чини неправдивого свідчення; не побажай дружини, будинку ближнього» — можна було б назвати загальнолюдськими у плані їх прийняття будь-яким суспільством, будь-якою культурою, у будь-який час. Щоправда, виникає необхідність, апелюючи до згаданих норм-заповідей, співвідносити їх із прийнятою у суспільстві соціально-культурною ієрархією цінностей. Так, шість згаданих старозавітних заповідей підпорядковуються першій: «Я є Господь Бог твій і не буде для тебе іншого» — заповіді визнання першопричиною усього сущого Першотворця як абсолютної Істини та абсолютної Краси. Нагірна проповідь не відміняє, а переосмислює усі десять заповідей, орієнтуючи християнський культурний контекст, на відміну від єврейського, на фігуру Христа. Згадані заповіді знайдемо і в Корані — ядрі ісламської культури. Однак заповідь «не вбий» поширюється в ісламській культурі реально лише на тих, хто живе за законами шаріату. Газават, або джихад, — «священна війна» мусульман проти іновірців — деякий час була реальністю для народу руського, а вбивство мусульманином мусульманина вважалося одним із найтяжчих гріхів як у ті часи, так і нині. Згадаймо фашизм. Адольф Гітлер був противником убивства арійської нації, але заради її чистоти закликав до знищення слов'янських та єврейського народів. Так з'являлися концентраційні табори.

Як відомо, у процесі приготування лікарського препарату необхідно витримати не лише пропорції визначених компонентів, але й самі умови його приготування (температурний режим тощо). За аналогією маємо зазначити, що і соціокультурні стандарти визначають корисність та придатність для функціонування здорового суспільства так, як і лікарські препарати для відновлення життєвих функцій хворого організму. На цьому ґрунтується система соціальних санкцій покарання та заохочення.

Архетип культури. Важливими елементами культури є поведінкові стереотипи та архетипи. **Архетипи** культури — це вроджені психічні структури або образи, що становлять зміст колективного підсвідомого і є основою символіки міфів, казок, приказок усіх народів світу.

Вагомий внесок у вивчення етнокультурних архетипів належить відомому французькому етнографу та філософу Люсьєну Леві-Брюлю (1857—1939). Досліджуючи особливості «дологічного мислення» народів доісторичних культур, він формулює поняття про етнічні архетипи. За визначенням Л. Леві-Брюля, етнічний архетип — це ціннісні орієнтації та очікування представника конкретної етнічної спільноти, що існують у його свідомості на невербальному рівні та виявляються у його реакціях на предмети та явища навколишнього світу.

Отже, кожна етнічна або національна спільнота має власну систему етнічних (національних) архетипів. Одним із відомих архетипів у структурі української культури є образ печі. З давніх часів піч вважається символом рідної хати, сімейного затишку і благополуччя. Відоме українське народне прислів'я

виразно підкреслює ці ознаки: «Піч у хаті — те саме, що вівтар у церкві». Ось чому в українській обрядовій символіці піч також посідає важливе місце. Коли до хати заходили свати, дівчина колупала піч. Переходячи жити до чоловіка, наречена нерідко брала із собою жарини з печі своїх батьків.

До образів колективного підсвідомого (архетипів культури) нашого народу також належать: образ хати, дороги, дерева і таке інше. Архетип дерева життя в українській етнічній культурі символізує триєдність світобудови: світ підземний, невидимий, потойбічний як світ предків уособлює коріння цього дерева; світ другий, символом якого є стовбур дерева життя, — світ явний, земний, видимий і скороминущий; крона дерева є символом світу третього, де живуть боги, — духовного, світу законів, правил. Образ світового дерева виразно закарбувався і в українських коровайних обрядах, коли із тіста ліплять райське деревце, гілочки і пташки. Мотивами світового-райського дерева пронизані й коровайні пісні. Архетип землі як матері в українській етнокультурі тісно пов'язаний із землеробською практикою і має стійку семантику плодючості, багатства, відродження, оновлення. У старі часи вважалося, що той, хто присягнеться і при цьому з'їсть землю, триматиметься обіцяного повіки. Стилізовані зображення землі у вигляді хреста, навколо якого обведено коло або ж квадрат, в який вписано коло із зображеним у ньому іще одним квадратом, трапляються на давніх браслетах, колтах (колт — підвіска, що кріпилася на головному уборі) наших предків.

Паттерни (поведінкові стереотипи). У списку елементів культури важне місце посідають і паттерни (від англ. *patterns*), які у вітчизняній літературі відоміші під назвою «поведінкові стереотипи». **Паттерн** — це ідея, стиль або зразок, що лежить в основі поведінкових форм колективного підсвідомого народу як носія відповідної культури.

Упровадження в категоріально-понятійний апарат культурної антропології запозиченого з біології терміна «паттерн» (pattern) пов'язують з іменем Рут Бенедикт. Дослідницею було розроблено та упроваджено у науковий обіг поняття про психологічні типи культури та культурні моделі. Зрештою, базові ідеї Р. Бенедикт покладені в основу нової науки — культурної психології. Досить затребувана у США та країнах Західної Європи, ця нова наука вивчає культурну зумовленість інтерпретації соціальної реальності, що визначається тими приписами, які називають лініями (або ж конфігураціями внутрішньо культурних елементів). Культурні лінії є об'єктивною реальністю, і на них не впливає особистий досвід індивіда. Тому кожна культурна модель має унікальну і неповторну конфігурацію елементів культури, яка має вплив на формування світогляду та моделі поведінки індивіда як носія і творця відповідної культури. «Кожне людське суспільство колись здійснило такий відбір своїх культурних установок. Кожна культура, — писала Р. Бенедикт, — з погляду інших, ігнорує фундаментальне та розробляє несуттєве. Одна культура важко осягає цінність грошей, а для іншої — це основа щоденної поведінки. Для одного суспільства технологія неймовірно слабка навіть у життєво важливих

сферах, а в іншому, настільки ж «примітивному», — технологічні досягнення складні й чітко розраховані на конкретні ситуації. Одне будує гігантську культурну суперструктуру юності, інше — смерті, третє — загробного життя».

Найвдалішим практичним застосуванням теоретичних здобутків Рут Бенедикт вважають її книгу «Хризантема і меч» (1946). Цікавим видається і той факт, що послугами Р. Бенедикт у роки Другої світової війни користалася військова інституція. Саме вона консультувала Службу військової інформації США для створення психокультурного портрета японського противника, що виявився незрозумілим своїми вчинками для людини з європейськими світоглядними орієнтаціями.

Послідовниками Рут Бенедикт були Маргарет Мід та Абрахам Маслоу. Роль ірраціонального психологічного ядра культури, яке визначає долю нації в історичному процесі й виявляє себе у безмотивних та безпричинних чинниках (інстинктах, пристрастях, афектах), серед українських вчених XX ст. досліджували відомий українсько-російський філософ, випускник університету св. Володимира у Києві Г.Г. Шпет та Д. Донцов.

Отже, кожен етнос або соціальна спільнота мають відповідні **стереотипи поведінки**, які визначають їхню стилістику і стають зразками для наслідування членів відповідної спільноти. Слушною буде оцінка визначення етнокультурного стереотипу як своєрідного коду етнічної культури. Як важливий елемент національної психології етнокультурний стереотип пронизує усі сфери соціокультурного буття людини. Етнокультурні стереотипи лежать в основі кожної етнокультури і характеризують її особливості та поведінкову реакцію її носіїв. Етнокультурними стереотипами (або ж патернами) ще називають культурні теми, що визначають характер поцінувань етнокультури та її зміст. Прикладами етнокультурних стереотипів можуть бути: ідеї соціальної справедливості, рівності, братерства; ідея фінансового та соціального успіху; воєнної доблесті, честі, гідності; індивідуальної відповідальності тощо.

Одним із яскравих прикладів етнокультурного стереотипу в японській культурі може бути «бусідо». «Бусідо» — шлях самурая-воїна, який використовувався для визначення традиційних японських ідеалів поведінки, до яких Інадзо Нітобе у книзі «Бусідо — душа Японії» відносить: чесність, справедливість, хоробрість, доброзичливість, ввічливість, щирість, честь, відданість та самоконтроль. Наслідувати традиції — для японця святий обов'язок. Традиція і критика в Японії й донині — речі несумісні. Ось що з цього приводу пише автор книги «Лики Японії» Юрген Берндт: «Виконання норм поведінки перевищує логічне мислення, тому критика та спокійне ставлення до неї вписується у японську систему відносин дуже важко. Критика, яка пролунала відверто, здебільшого сприймається як особиста образа. Розходження в поглядах нерідко з перших же слів призводять до сварки… В Японії часто доводиться читати або чути, що думка іноземців про їхню країну цікава лише у тому випадку, якщо вона критична, проте насправді достатньо висловити одне-єдине критичне зауваження, щоб зачепити гордість японця або так званої громадськості і тим

самим викликати несамовиту лють або захисну реакцію на кшталт: іноземці усе одно нас не розуміють».

На відміну від японського традиціоналізму наявність тверезої критики у європейській традиції вважають необхідним і закономірним явищем демократичного громадянського суспільства. Мабуть, саме тому японцеві та європейцю зрозуміти один одного відразу не завжди вдається. Тому-то культурний стереотип як у сиву давнину, так і в сучасному суспільстві сприяє стабілізації та консолідації етносу, навертаючи до колективної пам'яті народу і, таким чином, забезпечує його фізичне існування у сучасному полікультурному світі.

Артефакт культури. Ще одним елементом культури є артефакти культури. **Артефакт культури** — це елемент культури, що визначається як продукт культури і результат творчої діяльності людини. Артефактами культури є не лише мистецькі шедеври, що увійшли до скарбниці людства як неперевершені зразки творчої наснаги митця, але й ужиткові предмети, якими людина користується у щоденнму побуті.

Культи. Культивація прийнятих цінностей споріднена з культом. За концепцією отця Павла Флоренського, культура виростає з культового ритуалу як дійства, тобто з прийняттям системи понять як істини, якою вимірюється добро, краса. Культ (від лат. *cultus* — вшанування, поклоніння) — у науковій літературі має принаймні два значення:

1) беззастережне поклоніння комусь або чомусь, беззмінне звеличення та обожнювання якоїсь особи чи речі;

2) сукупність релігійних обрядів, серед яких можна виокремити молитву, служіння божеству, жертвоприношення, заклинання.

До синтетичних елементів культури належать звичаї, обряди й традиції.

Обряд — це сукупність символічних стереотипних колективних дій, що втілюють у собі ті чи інші соціальні норми, ідеї, принципи та уявлення.

Звичай — це форма регуляції соціальної діяльності та людських відносин, яка склалася історично й успадковується представниками соціальної спільноти з чітким дотриманням історично визначених і заповіданих предками норм. Звичай можна тлумачити і як неписані правила поведінки, які регулюють відносини людей у суспільстві.

Традиція — це елемент соціального та культурного спадку, який зберігається і передається від покоління до покоління у соціальній групі впродовж історичного періоду.

Отже, ми розглянули основні елементи структури культури. Далі зосередимо увагу на її домінантних формах.

1.4. Форми культури

Типами, або ж **топосами, культури** (походження слів «тип» і «типологія» від грец. *τυпος*, що перекладається як форма, відбиток) називають відповідні

форми культури, в основу яких покладено відносно замкнену систему норм, правил, орієнтирів людини у суспільстві.

У посібниках радянського періоду традиційно вирізняли дві форми культури: **матеріальну** та **духовну**. Проте сучасні дослідники схильні визнавати їх як комбіновані, або ж комплексні, утворення, що тісно взаємопов'язані одна з одною. Як матеріальна, так і духовна форми пронизують усі інші форми культури (національну, базову, молодіжну, професійну тощо) і розподіляють сфери культурної діяльності лише на межі матеріально-тілесного та духовно-ідейного.

Типологія культур

Залежно від критерію, покладеного в основу аналізу типів (форм) культури, науковці пропонують розглядати типологію культур за такими ознаками:

– за регіонально-етнічною ознакою виокремлюють етнокультури, до яких можемо зарахувати українську, англійську, російську культуру тощо;

– за релігійною ознакою: християнська, мусульманська, язичницька культура;

– за належністю до історичного типу суспільства: традиційного, індустріального, постіндустріального;

– за принципом господарської діяльності: культура землеробів, збирачів, скотарів, індустріальна форма культури;

– за територіальною ознакою: міська, сільська, культура передмістя;

– за сферою суспільної діяльності: політична, економічна, екологічна;

– за типом аудиторії, рівнем майстерності та підготовленості аудиторії: субкультура, елітарна, народна, масова культура.

Українська культура як одна із форм національної культури

Оскільки предметом вивчення дисципліни «історія української культури» є культура українського народу в її історичній динаміці, варто звернути увагу на національну культуру як поняття, що упродовж століть гуртувало спільноту, об'єднану не лише мовою, але й спільними звичаями, обрядами, традиціями.

Етимологія слова «етнокультурна» походить від грец. *ethnos* — народ та лат. *colore* — культура і дослівно перекладається як культура народу. Для визначення специфіки предмета аналізу та уникнення можливої термінологічної плутанини узгодимо поняття «етнос» та «нація». **Етнос**, або ж етнічна спільнота, — це історично сформований тип стійкої групи людей, що складався у процесі формування спільності їхньої території, мови, традицій, звичаїв, обрядів і стереотипів поведінки, норм, ідеалів, що складають характер їхньої культури.

Український філософ О. Нельга, який досліджує етнічний склад та етнічну структуру українського суспільства, слушно зауважує, що: «етнічно неструктурованих, моноетнічних, або, так би мовити, «етнічно чистих» суспільств у сьогоднішньому світі не існує. Всі сучасні цивілізовані суспільства є етнічно гетерогенними, а відтак, врахування дії етнічного чинника при вивченні цих суспільств потребує відповідного структурування». Саме тому в сучасній літературі активно використовують поняття «нація». **Нація** — це спільнота лю-

дей, що складається із різних племен та народностей у процесі історичного формування спільності їх території, економічних зв'язків, літературної мови, етнічних особливостей культури і характеризується спільною самосвідомістю (усвідомленням себе представником цієї нації). Частина дослідників включають до переліку сутнісних ознак нації також спільність соціальної структури та належність до відповідної держави.

До однієї з особливостей розвитку української етнічної культури відносимо ту обставину, що упродовж століть вона формувалася на теренах литовської та польської держав, Російської та Австрійської імперій і тільки у XX ст. Україна постала на міжнародній арені як незалежна держава. Саме тому культура української нації, яка формувалася з урахуванням впливів культури народів тих етносів, які проживали на цій території, постійно коригувалася соціально-культурними потребами її носіїв відповідно до запитів кожної історичної епохи.

Отже, **етнічна культура (етнокультура)** — це така форма культури, яка об'єднує представників відповідного етносу на засадах єдності спільного історичного минулого, мови, традицій, звичаїв, обрядів, ідеалів та переконань, що передаються від покоління до покоління, презентуючи відповідну систему життєвих цінностей, світоглядних орієнтацій її носіїв та стереотипів поведінки. Результатом сучасних досліджень етнокультури як феномену етнічного буття народу постало розуміння важливості збереження вільного її розвитку задля забезпечення повноцінного функціонування та співіснування етносу в сучасній структурі мультикультурного світу. Кожна етнічна спільнота, вирізняючись з-поміж інших, має власну систему життєвих цінностей, які не лише формують почуття кровної і духовної спорідненості у членів цієї спільноти, але й забезпечують її механізмами адаптації та регуляції стосунків як усередині етнічної спільноти, так і на міжетнічному рівні. Набуття людиною загальноприйнятних у етнічному середовищі принципів, норм, стандартів і поведінкових стереотипів надає можливість її представнику почуватися повноцінним членом етнічної спільноти, активно реагувати на виклики життя, впливати на перебіг подій соціального та духовного виміру.

Домінантні форми культури за типом аудиторії

Серед форм культури, які виокремлюють науковці за типом аудиторії, рівнем майстерності та підготовленості аудиторії, приділимо увагу таким:

• ***Елітарна культура*** є формою культури, продукти якої сприймаються вузьким колом представників вищих страт (класів) суспільства і потребують кваліфікованих знань, почуття смаку та відповідного стилю життя і мислення. Елітарна культура зорієнтована на класичне мистецтво: музику, літературу, живопис — і здебільшого випереджає рівень сприйняття, так би мовити, пересічного громадянина. Саме елітарна культура демонструє почуття виваженості смаку, потяг до досконалості.

• ***Масова культура*** — це така форма культури, продукти якої стандартизуються і сприймаються широкою аудиторією споживацького характеру, не вимагаючи вибагливості смаку та необхідних знань. Механізм поширення масової

культури безпосередньо скерований на ринковий запит суспільства. Якщо елітарна культура орієнтується на вузьке коло представників, то масова, навпаки, націлена на широку аудиторію. Зразки масової культури завжди мають йти «в ногу із епохою», тому вони скороминущі та швидко сходять з історичної арени, не витримавши випробування часом. Продукт масової культури розрахований на безмовного споживача. Характерними ознаками масової культури є орієнтація на розвагу, примітивізацію відносин між людьми, сентиментальність, тяжіння до натуралізму, елементи насилля, сексу, культ успіху та жадоба до влади. Саме тому секс-символи та супермени (Джеймс Бонд, людина-павук) є класичними героями мас-культу. Сидячи на дивані перед телевізором, споглядач мимоволі ототожнює себе із сильним та мужнім, красивою й успішною, і при цьому не докладає ніяких інтелектуально-вольових зусиль, щоб у реальному житті бодай трохи стати тим омріяним ідеалом. У цій фантазійній феєрії і криється справжнє обличчя несвободи, скутості, до якої навертає такий стиль життя і поведінки.

• ***Базова культура (відома ще як тотальність культури)*** визначається як така форма культури, система цінностей якої (принципи, норми, ідеали, стандарти) визнаються прийнятними для переважної більшості громадян суспільства, орієнтується на історичну минувшину народу і підтримується на рівні держави. Здебільшого система цінностей базової культури, як її ідеологія, відповідна модель поведінки, система світоглядних орієнтацій, знаходить підтримку та визнання з боку державного апарату або ж зумисне редагується і направляється у необхідному напрямі. Так державна ідеологія, ідеологія відповідної партії чи то блоку з допомогою засобів масової комунікації у сучасному суспільстві має здатність впливати на формування тотальності культури, вибудовуючи бажану модель. Яскравим прикладом з нашого недалекого минулого може слугувати сформована упродовж першої половини XX ст. більшовицьким режимом базова модель культури радянської доби. Програмні засади середньої і вищої освіти, преса, телебачення, радіомовлення, державні свята і таке інше презентували, культивували і проголошували ідеологію будівництва комунізму, ідеологію радянської культури.

Будь-яка форма культури, у тому числі й українська, ґрунтується на традиціях, звичаях свого народу, а також співвідноситься з релігійними, господарськими та соціально-політичними аспектами її функціонування. Саме тому упродовж віків українська культура формувалася як культура автохтонна, православна і землеробська.

Ми проаналізували ті форми культури, які є найвагомішими і найвпливовішими у сучасному українському суспільстві. Проте новітні реалії постіндустріальної доби у час активного впливу інформаційних технологій демонструють полікультурність як одну з рис сучасного строкатого українського суспільства. Ці обставини дають підстави осмислювати культурний простір сучасної України у контексті співіснування і навіть протистояння відповідних субкультур.

Контркультура. Під поняттям «контркультура» здебільшого розуміють систему життєвих цінностей, якій відповідає сукупність світоглядних настанов,

нормативів і форм духовно-практичного осягнення світу, що виявляють ознаки альтернативності загальноприйнятному в суспільстві світосприйняттю, а отже, вступають у конфлікт із системою цінностей тотальності (базової) культури. Уперше термін «контркультура» запропоновано американським соціологом Т. фон Роззаком для узагальненого визначення альтернативних тенденцій розвитку в мистецтві, релігійному житті, політиці та інших сферах життя людини до загальноприйнятних у суспільстві. Контркультура презентує досвід різнопланового соціально-духовного життя не закріпленого жорстко за конфесійними, національними, віковими та ідеологічними орієнтирами. Тому контркультура сприймається не як єдиний рух, який протистоїть тотальності культури, а радше як комплекс різновекторних та різномасштабних впливів, що можуть бути об'єднані їх негативним ставленням до базової системи цінностей, що панує в суспільстві.

На кінець 60-х — початок 70-х років XX ст. поняття контркультури закріпилося за рухом, що увійшов до історії як «бунт молоді» і був заснований на утопічному переконанні в можливість повернути розбещену людську природу західноєвропейської цивілізації до витоків людства та до її природного стану. За цим новим ідейним рухом, що сформувався у своєрідну контркультуру, закріпилася назва *«панк-культура»*. Сучасні дослідники розглядають панк-культуру як різновид субкультури постінформаційного суспільства. До особливостей панк-культури традиційно належать: звернення до язичницьких вірувань, до езотеричних практик (шаманізму, східного містицизму, сатанічних культів, досвіду вживання наркотиків, наслідком чого є викликання галюцинацій). Під впливом філософських концепцій Ф. Ніцше, С. К'єркегора, З. Фрейда, Г. Маркузе, художніх творів Ф. Кафки, Г. Гессе, Дж. Керуака виразники контр-культури декларують необхідність пошуку альтернативних форм соціалізації, критику безмежних можливостей розуму, що виявив нездатність вирішити нагальні проблеми людського буття. Натомість альтернативою розуму визнаються навернення до необхідності розкриття таємниць власного підсвідомого і побудова суб'єктивно-ірраціональної картини кращого буття шляхом агресивно-вольового втручання в процес розвитку суспільства. Демонстративно-провокаційна десакралізація усталених принципів, норм, традицій, текстів, міфологізованих історичних та культових персоналій — найліпший шлях для деконструкції неприйнятного для контр-культури офіціозу.

Субкультура — форма (або ж тип) культури, що має відповідну систему символів і цінностей (тобто норм, стандартів, ідеалів та переконань), що відрізняють певну соціальну групу від більшості членів суспільства. Кожна субкультура має свої специфічні відмінності. Субкультура — це така форма культури, що належить соціальній групі, яка відрізняється від іншої за базовими ознаками. Традиційно виділяють: національні, конфесійні, професійні, вікові субкультури. Різновидом професійної субкультури є ***медична субкультура***. Різновидом вікової є ***молодіжна субкультура***. Традиційно молодіжна субкультура формується віковою групою людей від 13 до 19 років. У літературі вона зустрічається іще під назвою субкультури ***тінейджерів***. Проте молодіж-

ний тип субкультури взаємопов'язаний із базовим (тотальним) типом культури, який її живить і з ним постійно взаємодіє.

Медична субкультура

Оскільки професійна субкультура складається на основі спільних символів, цінностей, норм, стандартів поведінки, ідеалів та переконань, що відповідають тій чи іншій професійній групі людей, у медичній царині також сформувалися власні особливості. Безперечно, на формування професійної субкультури значний вплив має професійна освіта та підготовка, закріплені вміння і навички лікаря.

Медична субкультура гуртує плеяду фахівців медичного профілю усіх рівнів і об'єднує їх на засадах:

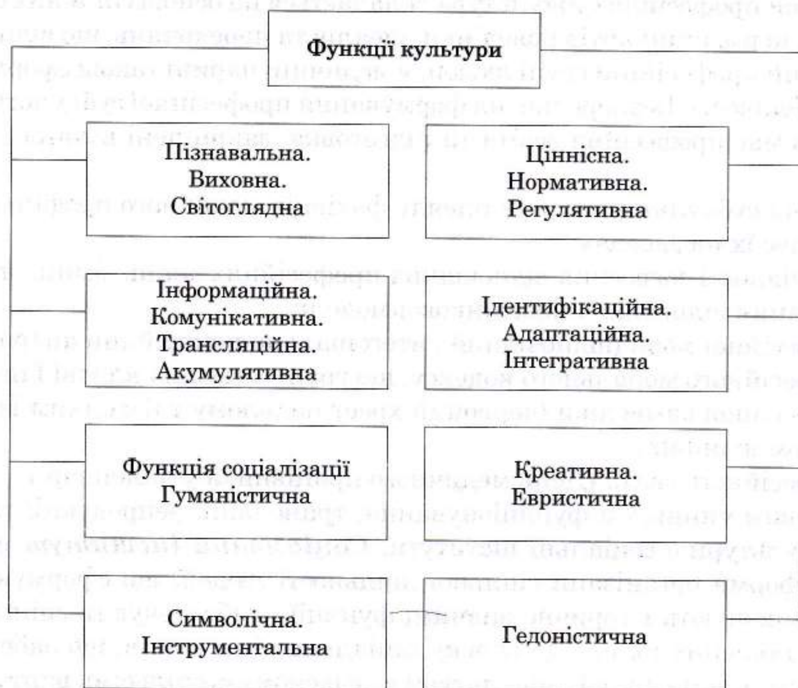
– необхідності засвоєння відповідних професійних знань, вмінь, навичок;
– визнання відповідної поведінкової моделі;
– професійної мови (відповідний категоріально-понятійний апарат);
– професійного морального кодексу, що грунтується на клятві Гіппократа;
– професійної символіки (червоний хрест на білому тлі є одним із найвідоміших з-поміж інших);
– професійного свята (День медичного працівника у календарі).

Важливим чинником функціонування, трансляції, репродукції та комунікації субкультури є соціальні інститути. ***Соціальний інститут*** розуміють як стійкі форми організації спільної діяльності людей, що сформувалися історично, виконують історично значимі функції і забезпечують спільне досягнення поставлених цілей. До списку соціальних інститутів, що забезпечують функціонування медичної субкультури в сучасному суспільстві, варто віднести не лише мережу лікувально-профілактичних закладів (поліклініки, пункти швидкої допомоги, амбулаторії тощо), але й оздоровчих (наприклад санаторії), наукових та навчальних центрів (медичні училища, коледжі, університети). Значну роль відіграють і заклади, що сприяють підвищенню кваліфікації сучасного фахівця, оскільки професія лікаря потребує постійного поповнення власного арсеналу знань інформацією про сучасні новинки, розробки, відкриття як у техніко-технологічній, так і в фармацевтичній сферах. Що ж до фармації, то вона як ланка цілісної системи, мабуть, найвиразніше демонструє зв'язок наукового потенціалу з виробництвом та реалізацією продукції конкретній людині. Тому маємо підстави до згаданого списку додати і мережу аптек, фармацевтичних заводів, медичних центрів, фірм, котрі займаються маркетингом, рекламою, влаштовують виставки і, зрештою, витрачають гроші на навчання та підвищення кваліфікації своїх співробітників.

1.5. Функції культури

Роль та значення культури у житті людини та суспільства виражається через її функції. Феномен культури як суспільно-історичного явища зумовлює

її поліфункціональність. Зазначимо, що поділ функцій культури досить умовний. Вони тісно пов'язані між собою в єдиному культуротворчому процесі. Отже, охарактеризуємо функції культури, згрупувавши їх в окремі блоки (мал. 1.1).



Мал. 1.1. **Функції культури**

Пізнавальна, виховна та світоглядна функції культури

Аспекти світосприйняття, світорозуміння та світобачення є фундаментальними складниками культури. Процес пізнання, виховання та освіти формує світоглядні константи людини. Якщо ці особливості розглядаються в контексті національної чи народної культури, то в результаті отримуємо тлумачення поняття «ментальність».

Діяльність людини, спрямована на створення культурних надбань чи формування ставлення до окремого культурного процесу чи явища, неодмінно розширює світогляд. Якщо розглядати світогляд як сукупність переконань, оцінок та принципів, які визначають найзагальніше бачення та розуміння світу й місце особистості у ньому, життєві позиції, константи поведінки та діяльності, то тлумачення світу формується здебільшого не завдяки природним якостям людини, а всупереч їм. Вочевидь, культура постає чільним фактором особистісного та суспільного буття. Виражається це у прагненні поліпшення матеріально-побутових умов життя, забезпеченні духовних цінностей, бажанні самоідентифікації у суспільстві.

Пізнавальна, виховна функції дають змогу адекватно усвідомити місце і роль людини у суспільстві та знайти оптимальні шляхи забезпечення її потреб у конкретному соціокультурному середовищі. В українській культурі осмислення цих проблем корелюється з цінностями, притаманними нашому народу, який формував та утверджував їх століттями. Для процесу пізнання та виховання визначальними є умови, в яких вони виконують своє призначення. Це сімейно-родинні, релігійні, громадські ареали, в яких актуалізується світоглядна функція культури.

Інформаційна й комунікативна функції культури

Інформаційна функція здійснює передачу набутого соціального досвіду від попередніх поколінь до нових, а також обмін культурними надбаннями між сучасними спільнотами. Культура формує умови і засоби людського спілкування. Інформаційна функція нерозривно пов'язана з комунікативною, оскільки потребує засобів для поширення. Спілкування буває безпосереднім (пряме засвоєння культури) і опосередкованим (засвоєння культурної спадщини).

Особливість інформаційної функції в українській культурі полягає у відсутності протягом багатьох століть доступу до новітніх форм зберігання та передачі культурної інформації. Україна, за винятком окремих історичних періодів, долучалася до новаторств у інформаційно-технологічному розвитку (друкарство, телерадіокомунікації, мережа Інтернет тощо) значно пізніше, ніж інші європейські держави. Це зумовило формування певного інформаційного вакууму, в якому опинилася українська культура, досягнення якої не отримали можливості транслюватися переважній частині українського народу і виходити на міжнародну арену. Водночас недосконалість інформаційно-комунікативного забезпечення не давала змоги оперативно отримувати новітні зразки світової культури та утверджувати їх у масовій культурі.

З іншого боку, обмеження потоку зовнішньої інформації сприяло формуванню фундаментальних традицій самобутності української культури. Позбавлення можливості отримувати найновішу інформацію з різноманітних сфер культури зумовлювало утвердження комунікативних елементів, притаманних суто українцям. Україна протягом тривалого часу уникала парадоксу сучасної культури — дефіциту міжособистісного спілкування при величезній кількості контактів. Потреба в такому спілкуванні завжди була нездоланно привабливою і реалізовувалася у традиційних для українців родинних та громадських ареалах.

Сучасна криза духовності є нічим іншим, як процесом надолуження українською культурою новітніх інформаційних і комунікативних тенденцій, що зумовило відхід від традиційного інформаційного поля як у духовному, так і в матеріальному аспектах. Слід усвідомити, що перехідний період, який характеризується виробленням диференційованого підходу до сприйняття потужного інформаційного потоку, сповнений як позитивних, так і негативних ознак.

Трансляційна та акумулятивна функція культури

Трансляційна функція культури — це передача соціокоду від покоління до покоління. До соціально важливої інформації слід віднести елементи, які

визначають фундаментальні ознаки культурності та цивілізованості людини чи суспільства. Серед них — усвідомлення людиною базових аспектів, які забезпечують адекватне співіснування в суспільстві. Потреба в одязі та житлі, дотримання встановлених норм моралі та права — це ті моменти, які несуть у собі загальну інформацію, не «завантажену» елементами національних, державних чи релігійних особливостей культури.

Крім цього, кожна нація чи народ володіє власним соціокодом — інформацією, яка ідентифікує його в соціокультурному просторі світової культури. Мова не йде про весь інформаційний потік культурної діяльності українців. Актуалізується лише інформація, що стосується безпосередньо надбань української культури. Це відображається у традиційності матеріально-практичних, духовно-мистецьких уподобань. Яскравим прикладом є вишиванка, яка для українця уособлює поєднання святковості вбрання та практичності буденного одягу, естетичної вишуканості й патріотичного самовираження.

Функція соціалізації особистості та гуманістична функція

Серед функцій культури розрізняють ті, що формують глобальні загальнолюдські правила і норми, й ті, що забезпечують функціонування життєдіяльності людини й соціуму. Соціалізацію розуміють як засвоєння індивідом соціального досвіду, норм, знань, цінностей, зразків поведінки, що відповідають цьому суспільству. Процес соціалізації дає змогу індивіду діяти як повноправний учасник суспільного життя. Слід вказати і на активну роль самої людини у формуванні себе самої, свого унікального духовного світу.

Культура не лише пристосовує людину до певного природного та соціального середовища, сприяє її соціалізації. Вона є ще й універсальним фактором саморозвитку людини, людства. Культурна творчість кожного індивіда та окремої людської спільноти полягає у невпинному формуванні й задоволенні матеріальних та духовних потреб, розвитку різноманітних людських здібностей, продукуванні та здійсненні найзаповітніших мрій і бажань, досягненні певних життєвих цілей, програм.

Процес утворення та еволюції цивілізацій передбачає не тільки людську діяльність, а й процес її систематизації, що виражається в системі культурних цінностей. Цивілізаційний розвиток стабілізує результат динамічності культури та характеризує утвердження сталості її функціонування. У цьому контексті чільне місце посідає роль гуманістичної функції, яка визначає людину як єдиного носія культури. Як наслідок, у соціокультурному просторі загальноприйнятими є принципи гуманізації. Твердження, що культура створюється для людини, протиставляється ідеї слугування культури для забезпечення потреб держави, нації чи релігії.

Вочевидь простежується суперечність співіснування національної культури в цивілізаційному процесі. Такою ж неоднозначною є культуротворча роль людини як природної та соціальної істоти і людини певної національності та народності. Гуманістична функція покликана нівелювати у морально-правовому аспекті зазначене протистояння, підносячи людину як найвищу ціннісну

одиницю буття. При цьому, людина, формуючи культуру, вибудовує аксіологічні пріоритети її функціонування. Сучасне демократичне суспільство визначає плюралізм культурологічних ідей, почасти поляризуючи їх. Антропоцентрична концепція є стабілізуючим фактором, дозволяючи людині вільно визначатися із культурними уподобаннями.

Символічна та інструментальна функції культури

Культура кожної людини, громади, держави чи цивілізації овіяна своєрідним символічним змістом та забезпечена інструментальним арсеналом. Ці аспекти характерні й для української культури, у лоні якої сформувалася своєрідна символіка та набір засобів для створення матеріальної і духовної культури. Кожна нація має свою мову слів, жестів, мову ритуалів тощо. Поряд з національною символікою, яка відображає історію народу, існують й інтернаціональні мови, що відіграють важливу роль у міжнаціональному спілкуванні людей.

Символічна (семіотична) функція передбачає дослідження впливу знакових систем на розвиток як цивілізації, так і народної чи національної культури. Кожна історична епоха формувала своєрідну знаково-символічну систему, завдяки якій культура утверджувалася та продовжувалася у наступних поколіннях.

Прикладом символічного різноманіття української культури є надання окремим подіям, явищам та предметам знаковості та виняткової ролі у житті людини. Окремі періоди української історії характеризуються певною символічністю. Первісна доба на території українських земель представлена артефактами археологічних культур. Релігійно-державницька та релігійно-військова символіка характерна для княжої та козацької доби. Національно-патріотичного змісту набула культура у часи утвердження української державності.

Створення культурних надбань передбачає реалізацію людиною її матеріальних та духовних потреб. При цьому інструментарій, який забезпечує цей процес, відіграє важливу (подекуди обов'язкову) умову творення культури.

Ціннісна, нормативна та регулятивна функції культури

Нормативно-регулятивна функція зумовлена необхідністю підтримувати рівновагу і порядок у суспільстві. Здійснюється регулювання на різних рівнях: найвищий — норми моралі, наступний — норми права, далі — звичаї та обряди, нарешті — правила виховання, етикету, норми спілкування тощо.

Аксіологічна функція виражає якісний стан культури. Аксіологічні константи культурних надбань чітко окреслюють мету їхнього створення. Вичленення позитивних та негативних складників культурного доробку людини, громади, народу чи держави необхідне для формування системи індивідуальної та загальноприйнятої системи цінностей. Чільне місце в теоретичному осмисленні культури посідає визначення нормативно допустимого чи забороненого, популярно-масового чи ексклюзивного, буденно-практичного чи креативно-новаторського.

Не є винятком і ціннісна парадигма української культури. Кожна світова культурно-історична епоха формує свої концептуальні символічно-каноніч-

ні елементи. Ці глобальні складники отримують належну оцінку в системах національної культури. Одні елементи зазнають суттєвих змін, інші частково або повністю адаптуються, деякі, зрештою, повністю елімінуються із соціокультурного простору. Поєднання традиційних норм української культури із сучасними ціннісними тенденціями глобальної світової культури формують необхідний баланс для утвердження адекватних, прогресивних умов розвитку культури в цілому та створюють механізми, які забезпечують дотримання цих умов.

Нормативна сторона культури яскраво виявляється у звичаях та обрядах. Звичаї — це історично сформовані способи поведінки, що мають вигляд доцільних дій, які здійснюються людьми тієї або іншої спільноти через трудову діяльність, під впливом громадської думки, задля відтворення зразка. Звичаї передаються з покоління у покоління. Набравши форми певного стереотипу поведінки, звичай регулює діяльність людей.

У ролі регуляторів культури поведінки людини постають не лише норми, але й зразки поведінки. Норма характеризує як вже досягнуте суспільством, так і те, що має статус загальної вимоги. Взірець — це найкраще, що досягнуте суспільством, найбільш наближене до ідеалу. У процесі історичного розвитку людства певні зразки поступово перетворюються у загальну норму поведінки, згодом їм на зміну приходять нові, досконаліші. У цьому й виявляється регулятивна роль зразка.

Адаптаційна, інтегративна та ідентифікаційна функції культури

Культура — це все, що штучно створено людиною, чи те, що людина або суспільство отримує не від природи, а від власної діяльності. Перетворювальна діяльність виконує функцію адаптації до середовища існування. Для людини, яка творить культуру, розрізняють різні типи адаптації: адаптація у природі, адаптація культурних надбань у суспільстві, адаптація особистісних культурних цінностей у соціокультурному просторі.

Біологічний вид *homo sapiens* не має своєї ексклюзивної біологічної ніші на планеті. Для того щоб вижити, людина створює культурне середовище. **Адаптаційна** функція полягає у тому, що культура забезпечує пристосування людини до навколишнього середовища. Розвиток культури дав людям той захист, котрим не забезпечила їх природа: можливість створювати і використовувати одяг, житло, різноманітні продукти харчування тощо. Розвиток культури значною мірою забезпечує людям безпеку і комфорт, але, оточена благами цивілізації, людина потрапляє у залежність від них. Зрештою, постає потреба до адаптації не тільки у природі, але й у штучно створеному соціокультурному просторі.

Українська культура розвивалася протягом усього свого існування у сталих природних умовах. Характерною ознакою є адаптація української культури до історичних умов (захоплення окупантами, геополітичний вплив, сусідство з потужними сформованими державами зі своєю домінуючою культурою тощо). Важливим моментом постають особистісні константи культурності українців.

Своєрідність сприйняття та відтворення культури диктується особливими ментальними аспектами нашого народу.

З огляду на історичний розвиток української держави та етногенез українців, можна стверджувати, що адаптаційна функція виконала свою місію щодо утвердження та подальшого розвитку нашої культури в наявних природних та соціальних умовах.

Інтегративна функція полягає в об'єднанні людей — у соціальні групи, народи, держави. Будь-яка соціальна спільнота, яка формує свою культуру, скріплюється цією культурою. Збереження культурного спадку, історичної пам'яті створює зв'язок між поколіннями, на якому будується історична єдність нації і самосвідомості народу як існуючої протягом століть спільноти людей.

Геополітичне становище України унеможливлювало ізольованість нашої культури і зумовлювало інтеграцію до світового соціокультурного простору. Українці століттями творили вітчизняну культуру. Гармонійне поєднання культурних цінностей своїх предків з прогресивними надбаннями інших спільнот сприяло розвитку української культури. Розвиток виключно національної, народної чи державної культури провокує її законсервованість і, зрештою, призводить до її регресу та подальшого занепаду. Стабільність української культури чітко переплітається з відкритістю до іноземного впливу.

Здатність сприймати глобальні цивілізаційні культурні досягнення, зберігати самобутність за умов втрати державності, окупаційного гніту свідчить про наявність фундаментальних основ культури. Культура на території України розвивалася в ході історичного процесу за часів античної, середньовічної, литовсько-польської, російської культур. У ці часи розвиток української культури корелювався з домінантною культурою, яка утверджувалася в Україні. Загальнолюдські (релігійні, художньо-мистецькі, науково-технічні) досягнення визначали пріоритети української культури. Держави, які завойовували чи окуповували територію України, зміщували акценти автохтонної народної культури.

Отже, ці процеси сформували дві грані розвитку вітчизняної культури. З одного боку, українська культура увібрала прогресивні досягнення європейської та світової культури; з іншого, — втратила частку власного культурного суверенітету.

Інтегративна, адаптаційна та ідентифікаційна функції культури забезпечують баланс її відкритості та самобутності. З цього погляду основними завданнями є: оперативне реагування на дисбаланс зазначених тенденцій, прогноз для подальшого узгодження гармонійного розвитку культури, готовність до перманентних змін у суспільно-політичному, економічному чи духовному житті.

Креативна та евристична функції культури

Креативна функція пов'язана з творчим началом у культурі. Основною настановою творчості є новаторство, яке дає змогу створити якісно новий зміст і форму в різноманітті культурних процесів. Креативна функція виражається у

творчій діяльності людини, яка спрямована на вихід за межі усталеної традиції. Культура через творчість дозволяє подолати рутину сірого повсякдення як абсурдності людського існування й дає можливість людині жити у світі духовних цінностей культури.

В основі евристичної функції є прагнення людини до нового, що потребує постійного впровадження нових форм та засобів у різних сферах культури.

1.6. Методологічні засади дослідження історії культури

Найвідомішими підходами до осмислення культури є еволюціоністська, циклічна, антропологічна, соціологічна та інші теорії. Кожна з них розкриває походження, сутність культури та особливості її функціонування.

Еволюціоністська теорія культури. Представники: *Г. Спенсер, Дж. Фрейзер, Л. Морган, Е. Тейлор.*

Сутність еволюціоністської концепції культури полягає в тому, що розвиток культури розглядається як закономірний процес, у ході якого народи та культури проходять однакові стадії еволюційного розвитку. Основна ідея еволюціонізму — це прямолінійність культурного прогресу.

Е. Тейлор дійшов висновку, що розвиток того чи іншого народу відбувається прямолінійно, від простого — до складного.

Л. Морган, спираючись на концепцію Ж.А.Н. Кондорсе, у розвитку суспільства вирізняє такі основні стадії: дикість, варварство, цивілізацію. На різних ступенях розвитку народи живуть, створюючи власну культуру, але посилення контактів між спільнотами зумовлює спільність культурних цінностей і засвоєння їх людством.

Г. Спенсер визначав розвиток культури від «дикості» до сучасного суспільства. В історії людства виокремлюють два типи суспільства: войовничий і промисловий типи. Удосконалення цивілізації веде до переходу людства від войовничого суспільства до промислового, запорукою розвитку якого постає розум та науково-технічний прогрес.

Дж. Фрезер, зважаючи на визнання психічної єдності усіх народів, виокремлює три історичні стадії еволюції, які відповідають трьом різним способам опанування природних явищ: магія, релігія, наука.

Антропологічна теорія культури. Представники: *Б. Малиновський, К. Леві-Строс, А. Кребер.*

Сутність цієї концепції полягає в тому, що виникнення й розвиток культури пов'язується з потребами окремої людини чи людства в цілому.

Б. Малиновський виділяє первинні, похідні та інтегративні потреби, що зумовили виникнення культури. Первинні потреби спрямовані на продовження роду і забезпечення його життєдіяльності (розвиток знань, освіти, побутових умов). Похідні потреби спрямовані на виготовлення і вдосконалення знарядь

праці (розвиток економіки і господарювання). Інтегративні потреби виявляються у необхідності згуртування та об'єднання людей, у потребі авторитету (політична організація суспільства). Відмінність між культурами зумовлена різними способами задоволення потреб.

К. Леві-Строс основну увагу приділив вивченню процесу виділення людини з природи та переходу її до культури. Тому об'єктом його дослідження є культура первісного суспільства. Важливим моментом було намагання поєднати гуманітарні науки з природничими. Антропологічну концепцію розвивав американський етнограф А. Кребер. Він вважав, що усім великим культурам властивий окремий стиль, який виражається в науці, ідеології, моралі тощо. Визначають стиль епохи або цивілізації видатні історичні постаті чи генії певної сфери культури.

Соціологічна теорія культури. Представники: *М. Вебер, П. Сорокін, Т. Адорно, Г. Маркузе.*

Особливістю соціологічних концепцій є те, що культура розглядається як цілісне утворення, складна ієрархічна система та соціальний феномен. Культура є однією з фундаментальних загальносоціологічних категорій. Специфічний культурний вимір властивий будь-якій людській діяльності.

М. Вебер розглядав соціологію як науку про культуру. За основу взято поняття «поведінка», «дія» і «соціальна дія». Поєднання певних дій породжує стійкі «смислові зв'язки» поведінки, на основі яких формуються соціальні відносини та інститути. Важливу роль відіграє ідея «ідеального типу», в якій вбачалася раціональна конструкція, яка розкриває сутність історичного процесу на певних етапах розвитку суспільства.

П. Сорокін сформулював теорію суперсистем культури. Він виділив три основні типи культури, що лежать в основі суперсистеми. Серед них чуттєвий тип (чуттєве сприймання навколишнього світу), ідеаціональний тип (раціональний підхід до дійсності) та ідеалістичний тип (інтуїтивістський метод пізнання). П. Сорокін вказує, що саме культурний фактор здійснює визначальний вплив на появу, існування і структуру соціальних груп (систем), а не навпаки.

Серед інших концепцій, які посіли окреме місце в культурологічному вченні, вирізняють такі.

Марксистська *(К. Маркс, Ф. Енгельс).* Ідея концепції в тому, що основою походження та розвитку культури є матеріально-перетворювальна суспільна діяльність людей, яка спрямована на задоволення матеріальних потреб і на формування висококультурної людини як суспільного суб'єкта діяльності.

Теологічні *(Августин Аврелій, М. Бердяєв).* Основна суть цих концепцій зводиться до розгляду релігії як базової основи розвитку культури. Культура, яка є «даром Божим», впливає на природу людини і визначає її діяльність.

Психоаналітичні *(З. Фрейд, К. Юнг).* Ці концепції сформувалися шляхом інтеграції ідей та принципів прикладної та соціальної психології в різних школах психоаналізу, які прагнули обґрунтувати зумовленість культурної творчості психологічними факторами.

Концепції ігрової культури *(Й. Гейзінга, Х. Ортега-і-Гассет, Ж.П. Сартр).* Згідно з цими ідеями, джерелом культури є спроможність людини до ігрової діяльності. Гра постає як форма вільного самовиявлення людини й розгортається в імпровізації, змаганні, виставі, репрезентації ситуацій, стану речей у будь-якій сфері діяльності.

Вагомий внесок у розвиток концепцій культурно-історичного процесу зробили **українські вчені.** Їхня суспільно-політична і філософська думка тісно пов'язана з науковими надбаннями західної та східної культурологічних традицій. Вони сформулювали низку оригінальних концепцій культури, основною тезою яких є ідея самоцінності національної культури і її взаємозв'язку з культурами інших народів.

Загалом українська культурологічна наука зароджувалася як історія культури. Тут далися взнаки несприятливі суспільно-політичні умови, які вимагали боротьби за національну незалежність та збереження основних чинників самоусвідомлення нації: мови, літератури, історії, етнографії тощо. Однією з найхарактерніших її рис була демократичність та гуманістична спрямованість, віра в історичне майбутнє українського народу.

Важливим моментом української культурологічної думки стала своєрідна філософська концепція *Григорія Савича Сковороди.* Найважливішою проблемою постає проблема людського щастя. Світ культури, фокусом якого є Біблія як точка, що в ній зібрана вся етична філософія людства, — окремий світ, в якому відображена і людина (мікрокосм), і Натура — Бог. В історії української науки Г.С. Сковорода вперше заклав основи розуміння культури як окремої, специфічної сфери буття, в якій все божественне перебуває в символічних формах.

У наш час особливого значення набула проблема оптимізації системи «природа—суспільство», запропонована *В. Вернадським*, та встановлення між ними стану гармонії в контексті культуротворчої діяльності людини.

1.7. Циклічний підхід до вивчення культури

Засновником концепції циклічного розвитку (локального або коловороту) культури вважається італійський учений **Дж. Віко** (1668—1744). Одним із відомих представників цього підходу був росіянин **М. Данилевський** (1822—1885). Концепція становлення культури людства викладена ним у праці «Росія і Європа», з публікацією якої у автора виникли деякі труднощі. 1868 р. книга була закінчена, і лише завдяки щасливому збігу обставин 1869 р. на сторінках часопису «Заря» вона нарешті побачила світ. Активним популяризатором слов'янської ідеї М. Данилевського став М. Страхов. Полеміка навколо концепції виникла лише після смерті автора і пов'язана з ім'ям Володимира Соловйова, який на сторінках часопису «Вестник Европы» опублікував критичні зауваження. На захист концепції М. Данилевського виступили М. Страхов і К. Леонтьєв.

Загальний настрій «Росії і Європи» відповідав духовній атмосфері пошуків російської думки 60—80-х років XIX ст. і був близький слов'янофілам. Його представники ввійшли до історії під назвою «почвенники». Опинившись на перехресті двох доріг (західноєвропейської та візантійської), Росія мала змогу обирати, куди спрямовувати власну ходу. Тому М. Данилевський і ставить запитання: чи можна вважати Росію частиною Європи, або, іншими словами, — чи притаманний Росії європейський менталітет? Аналізуючи історичний матеріал, автор не знаходить позитивної відповіді. М. Данилевський доходить висновку, що «прогрес (в історії людства) полягає не в тому, щоб увесь час рухатися в одному напрямку, а в тому, щоб усе поле, що становить терени історичної діяльності людства, обходити в різних напрямках, бо ж до цього часу він саме таким чином і проявлявся». Європейський шлях визнається лише одним із напрямків руху культури, а природна система історії складає розмаїття культурно-історичних типів.

Культурно-історичний тип — це цілісна ієрархічна система життєвих цінностей, що формує характер культури, її самобутність і неповторність.

За аналогією з живим організмом кожен культурно-історичний тип проходить етапи розвитку, еволюціонуючи від міфообрядовості віку дитинства — до старечої цивілізації. Серед загальних категорій, які виділяють діяльнісний бік культурного типу в його особливостях, виокремлюють чотири:

1. Діяльність *релігійна*, наприклад, ставлення людини до Бога як тверда віра, що становить живу основу усієї моральної діяльності людини.

2. Діяльність *культурна* у вузькому розумінні слова, що визначає такі види освоєння людиною навколишнього світу, як:

а) науково-теоретичне;

б) художньо-естетичне;

в) промислово-технічне, яке без особливих перешкод переймається від одного іншими культурно-історичними типами.

3. Діяльність *політична*, що визначається відносинами членів суспільства між собою та усвідомленням себе як частини единого народного цілого.

4. Діяльність *соціально-економічна*.

У кожному із культурно-історичних типів, за М. Данилевським, проявлявся якийсь бік діяльності. Найвиразніше виявили себе у часі 10 культурно-історичних типів, які він розподіляє на чотири блоки:

1. Синкретичні культури, до яких належать: *египетська, китайська, вавилонська, індійська, іранська культури*. Синкретичні культури визнаються автохтонними, тобто первинними, для яких характерною ознакою є неподільність усіх сфер діяльності, їх взаємозалежність і взаємопроникнення.

2. Домінування якоїсь однієї з практик:

– *еврейський релігійний тип*;

– *грецький художньо-культурний*;

– *римський правовий (політичний)*.

3. Двоосновний політико-культурний тип, що закріплюється за *германо-романським, або европейським, типом*.

4. Четвертий рівень, поєднуючи усі чотири типи діяльності, має виявитися *у слов'янському типі*, який, за визначенням автора, лише формується.

У переліку культурно-цивілізаційних типів автор згадує і *новосемітичний, або аравійський*, місце якого у наведеній схемі не визначене.

Проаналізувавши згрупований матеріал, що визначає специфіку культурно-історичних типів, М. Данилевський робить чіткі висновки, які називає ще законами історичного розвитку. Таких законів п'ять:

1) «будь-яке плем'я народів, що має свою рідну мову, або групу мов, доволі близьких між собою, ...складає самобутній культурно-історний тип, якщо воно взагалі за своїми духовними задатками здатне до історичного розвитку і вже вийшло з дитинства»;

2) «щоб цивілізація, притаманна самобутньому культурно-історичному типу, могла зародитися і розвиватися, необхідно, щоб народи, які до нього належать, користувалися політичною незалежністю»;

3) «початки цивілізації одного культурно-історичного типу не передаються народам іншого типу, кожен тип виробляє її для себе з більшим або меншим впливом сторонніх, попередніх або сучасних цивілізацій»;

4) «цивілізація, що властива кожному культурно-історичному типу, лише тоді досягає повноти, розмаїтості і багатства, коли різноманітні етнографічні елементи, що складають його, не поглинаючись одним політичним цілим, користуючись незалежністю, становлять федерацію, або політичну систему держав»;

5) «хід розвитку культурно-політичних типів лише уподібнюється тим багатолітнім однорідним рослинам, у яких період зростання може бути невизначеним за тривалістю, але період цвітіння і плодоношення короткий та виснажує раз і назавжди їх життєву силу».

Книга «Росія і Європа» М. Данилевського, яку М. Страхов назвав нарисом анатомії і фізіології людства, виявилася лише першою працею, що маніфестувала історико-типологічний підхід. Вдруге з оригінальним баченням історико-культурного процесу зустрічаємося на сторінках книги «якщо не великого художника, то все ж таки великого аристократа», як скаже Ф. Степун, — німецького мислителя **Освальда Шпенглера** (1880—1936).

Концепція О. Шпенглера, яка у критичній літературі останніх часів отримала назву «циклізму культур», була викладена в роботі «Занепад Європи», що вийшла друком 1918 р. і майже одразу викликала неабиякий інтерес. Однак рецензії розділилися: від дуже негативних до схвальних. У радянську добу першими критиками були В. Ульянов (Ленін), А. Деборін. Позитивно оцінили сам напрям і гостроту поставлених проблем М. Бердяєв, Ф. Степун, С. Франк і О. Лосев, який склав свою оригінальну концепцію «діалектики розвитку історичного процесу».

Що ж турбує О. Шпенглера? Майбутнє Європи, над яким розмірковували і його сучасники, але в іншій тональності, в іншому вимірі. За О. Шпенглером, XIX і XX століття є лише «удаваною вершиною прямолінійного сходження всесвітньої історії, на якій ці пройдені віки історії проявляють себе як віковий

щабель у кожній культурі, яка повністю достигла, — щоправда, без соціалістів, імпресіоністів, електричних трамваїв, торпед і диференціального числення, що належить всього-навсього до корпусу часу». Саме тому в аналогіях між теперішньою Європою та матеріалами історичного розвитку минулих епох виявляється передбачення майбутнього цивілізації, яка згасає.

На чому це передбачення ґрунтується? Передусім на несприйнятті новоєвропейського зразка прогресивної картини розвитку: стародавній світ — Середньовіччя — Нова доба. Саме О. Шпенглеру належить теза: «Всесвітня історія — це наша картина світу, а не людства». Власне, шпенглерівське питання: «Для кого існує історія?» — визначає пріоритетність оцінок і схем її розвитку німецьким мислителем як представником однієї з культурних парадигм, що перебуває у зеніті своєї слави. Справді, навряд чи спало б на думку китайцю орієнтуватися на шлях світового розвитку, який пролягає десь там на периферії історії цього етносу. Та й для німця життєвий шлях Мартіна Лютера, його думки значно зрозуміліші і ближчі, аніж діяльність. Скажімо, єгиптянина Аменхотепа IV. Величезна прірва пролягає між звичками, поцінуваннями і, зрештою, віруваннями таких різних народів, цілі століття у розвитку яких частиною європейських істориків безцеремонно відкинуто. На зміну лінійній стадійності й розвитку світової історії культури приходить «справжня вистава численних могутніх культур, що з одвічною силою розквітають із лона материнського ландшафту, до якого кожна з них строго прив'язана усім своїм існуванням, кожна карбує на власному матеріалі — людстві — *власну форму* і кожна має *власну ідею,* власні пристрасті, *власне життя,* воління почуття, *власну смерть».*

Услід за М. Данилевським, німецький мислитель визнає споглядання дійсності у своїй цільності як єдино можливий шлях пізнання сутності історії і культури, утверджуючи її нелінійний характер. Якщо М. Данилевський тільки ставив питання «Чи гниє Європа?», то О. Шпенглер дає відповідь, називаючи власну роботу «Занепад Європи» епіцентром дослідження.

1. Ідея занепаду Європи пов'язана з визнанням циклічності розвитку культур як самозамкнутих цілісностей, що уподібнюються до живих організмів (за аналогією), а «всесвітня історія — їх загальна біографія».

2. За своєю сутністю культури споріднені з рослинами і як будь-який живий організм проходять етапи свого розвитку, яких, за О. Шпенглером, чотири: дитинство — юність — зрілість — старість, яка звичайно закінчується духовною смертю.

3. Кожна культура має «визначену тривалість життя і відповідний темп розвитку». Середній вік кожної культури О. Шпенглер, як і М. Данилевський, обмежує приблизно тисячоліттям.

4. Те, що морфологічну еквівалентність біологія називає гомологією органів, на противагу аналогії, що належить до еквівалентності їх функцій, дає змогу, за О. Шпенглером, за аналогією з функціонуванням легень наземних тварин і зябрами риб назвати «одночасними» появу «античної монети і нашої

подвійної бухгалтерії, початкових форм тиранії і Фронда, Августа і Шихоангті, Ганібала і світової війни».

5. Пізнання мертвих форм орієнтується на використання математичних законів, а засобом для розуміння форм живих може бути аналогія. Усе живе має душу. Отже, кожна культура також має свою душу і фізіогноміку. Що ж тоді О. Шпенглер розуміє як «душу» культури? «Душа» — це певна картина, що виникає з одвічного досвіду життя та смерті... Картина душі міфічна і є предметом душевних культів». Картина душі як мікрокосм культур співвідноситься з макрокосмом «як сукупність символів стосовно душі». Під символом він розуміє неподільні чуттєві ознаки, «несвідомі враження, що мають певне значення».

Отже, за О. Шпенглером, в історії людства можна чітко виділити вісім культурно-історичних типів, кожному з яких відповідає свій символ: античності — прасимвол — тіло; європейській культурі — прасимвол — безкінечний простір фаустівської душі; арабській — печера; єгипетській — шлях; індійській — нірвана; китайській — тяжіння до збирання; і, зрештою виокремлюються ще дві культури — вавилонська та майя.

Якщо кожна культура має свою ідею (внутрішні можливості), то єдиним методом дослідження її може бути фізіогномічний. Фізіогноміку (слово грецького походження) розуміють як мистецтво тлумачення за зовнішнім виглядом спостережуваних явищ. Останньою фазою розвитку культурно-історичного типу є цивілізація. Цивілізація, за О. Шпенглером — це крайні, найштучніші стани, на які здатен найвищий тип людей. Цивілізація — це доля будь-якої культури, її занепад, зрештою — смерть. Отже, культура — це внутрішній запал, сфера духу і творчого імпульсу. Цивілізація — механічне повторення, переосмислення уже пережитого, влада техніки і міста. Культура — період зростання, цвітіння. Цивілізація — період збирання дозрілих плодів. Між іншим, на цьому, за О. Шпенглером, ґрунтується оманливість «творчих потенціалів» цивілізацій: сповнена творчої сили культура генерує ідеї і смисли, втіленням і пропагандою яких займається цивілізація. У культурної людини енергія направлена всередину, у цивілізованої — назовні і є симптомом занепаду культури або її найвищим ступенем.

Таким чином, між культурою та цивілізацією можна побачити суттєві відмінності, які визначаються такими рисами (мал. 1.2).

Сучасний рівень цивілізації має свої якісні характеристики:

– науково-технічний прогрес;
– урбанізація;
– соціальна стратифікація;
– господарська та політична активність;
– типізація людської особистості;
– зовнішня життєдіяльність.

Звернення до проблем шляху і долі слов'янства, краху європоцентризму через перемоги техніки над духом культури знайшло відгук у працях представників філософської думки **М. Бердяєва, С. Фра́нка, Л. Карсавіна.**



Мал. 1.2. **Відмінні риси між культурою і цивілізацією**

Достойною уваги є і історіософська концепція розвитку культури **Миколи Хвильового** (справжнє ім'я — Микола Іванович Фітільов) (1893—1933). В її основі лежить переосмислена на засадах романтичного (національного) віталізму концепція циклічного розвитку культури М. Данилевського та О. Шпенглера. Як і його попередники, він вважав, що всесвітня історія людства розвивається циклічно. Упродовж свого розвитку кожен народ проходить ці цикли. Кожен цикл має три фази свого становлення: «фазу дитинства», пік розвитку «культурного стану» та його занепаду — «стан цивілізації». В історії людства таких циклів або ж епох можна виділити чотири: патріархальну, феодальну, буржуазну та нову, пролетарську. Творцями першої епохи-циклу були народи Азії, а другого і третього — народ Європи. Четвертий тип формується на перехресті епох, повертаючись обличчям знову до Азії. Якщо Європа вичерпала упродовж останніх століть свою енергію, то ж Азія її знову нагромадила. Україна, що опинилася на перехресті культурницьких епох і традицій, має унікальний шанс поєднати азійське з європейським і увійти в історію людства як «оазис азіатського ренесансу» і збагатити азіатів здобутками європейської культури.

З-поміж сучасних українських дослідників динаміки циклізму розвитку культур виділяють ***С. Кримського, Ю. Павленка*** та ін.

 *Рекомендована література*

Величко О.Б. Історія української культури : посібник / О.Б. Величко, А.П. Момрик, О.А. Редькіна, Ю.М. Сафонов, Н.О. Шевель — К. : Книга-плюс, 2012.

Теорія та історія світової та вітчизняної культури. — Львів. : Каменяр, 1998.

Українська та зарубіжна культура / за ред. М. Заковича. — К. : Знання, 2000.

Розділ 2

КУЛЬТУРА НАЙДАВНІШОГО НАСЕЛЕННЯ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ

2.1. Первісна культура на території України

Найдавнішим періодом культури людства вчені називають найтриваліший (99 % від усієї історії людства) період первісної культури. Саме він є основою всіх подальших звершень людини та визначається особливо важливими процесами:

а) антропогенезом — біологічною еволюцією людини, що завершилася приблизно 40 тис. років тому виникненням виду «людина розумна» (Homo Sapiens), а також основних людських рас;

б) формуванням мислення (або інтелекту) людини, її мови;

в) розселенням людства на всіх континентах;

г) переходом людей від ведення господарства, що привласнює (мисливства й збиральництва), до відтворювальної праці, тобто такої, що дає можливість відтворювати — розводити й вирощувати придатні для споживання види рослин і тварин (землеробства й скотарства);

д) соціогенезом — формуванням суспільних форм життя у вигляді родової, а потім племінної організації;

е) появою перших світоглядних, релігійних уявлень, міфологічних систем.

Серед цих процесів чільне місце посідає формування культури як особливої сфери людського суспільства. Причому для ранніх етапів історії різних народів характерними є спільність проявів становлення культури та єдність їх закономірностей.

Такою специфічною рисою первісної культури є **синкретизм** (неподіленість), коли форми свідомості, господарська діяльність, суспільне життя, мистецтво не відокремлювалися й не протиставлялися одне одному. Будь-який

вид діяльності містив у собі інші види. Наприклад, у мисливстві поєднано технологічні прийоми виготовлення зброї, стихійні наукові знання про звички тварин, соціальні зв'язки, що виражалося в організації полювання. Індивідуальні, колективні зв'язки, релігійні вірування представлено магічними діями для забезпечення успіху. Вони, у свою чергу, містили елементи художньої культури — пісні, танці, живопис. Саме в результаті такого синкретизму характеристика первісної культури передбачає цілісний розгляд матеріальної й духовної культури, чітке усвідомлення умовності такого розподілу.

Проте матеріальність первісної культури апріорі визначає її своєрідність. Так, основні матеріали, необхідні для життя людини в первісну епоху, дали назви відповідним періодам: кам'яного, бронзового та залізного віків. Існують різні думки часових меж періодів. Наприклад, початок кам'яного віку іноді датують 2 млн і навіть 3 млн років тому. Також деякі дослідники виділяють окремо період міді в рамках енеоліту, що завершує кам'яний вік, — неоліт. Такі позиції вважаємо дещо умовними. Так, наприклад, мідь як самостійний матеріал практично не застосовувалася, а переважно поєднувалася з каменем і бронзою. Однак, враховуючи епохальне значення міді на території України у трипільській культурі, підтримуємо позицію таких дослідників, як І. Тюрменко, Н. Левицька та ін., і використовуємо поняття мідного періоду. З огляду на це пропонуємо розглядати стародавню культуру в динаміці кам'яної (1 млн — IV тис. до н. е.), мідної (IV—III тис. до н. е.), бронзової (III тис. — X ст. до н. е.) і залізної (IX ст. до н. е. — перші століття н. е.) епох.

Такий поділ відображає ідею про роль технології у розвитку людини та специфіки археологічного матеріалу дописемної ери. Археологічні знахідки, які презентують території проживання давніх людей, надмогильні пам'ятники, предмети й місця культового призначення передають наступним поколінням знання про духовний і культурний рівень їхніх далеких предків. Умовно такі однотипні пам'ятки, що мають спільні ознаки, називають археологічними культурами.

2.2. Культура доби палеоліту

Камінь — єдине, що можна було вилучити з найдавніших шарів культури, і тому цей природний матеріал став джерелом датувань, класифікацій, гіпотез про первісне минуле. Таким чином, археологічна культура — основна одиниця опису кам'яного віку, що дало змогу дослідникам поділити першу частину первісної культури — кам'яний вік — на підперіоди: давньокам'яний — палеоліт (1 млн — X тис. років до н. е.), середньокам'яний — мезоліт (X—VI тис. років до н. е.) і новокам'яний — неоліт (V—IV тис. років до н. е.). У свою чергу палеоліт пройшов у розвитку три етапи: ранній (нижній) палеоліт, середній палеоліт і пізній (верхній) палеоліт.

Ранній палеоліт тривав приблизно з 1 млн років до н. е. і до 150 тис. років до н. е. Людину цього періоду вчені називають пітекантропом (мавполюди-

ною). Зовнішньо первісна (викопна) людина мало чим відрізнялася від своїх прабатьків — людиноподібних мавп (деревопітеків, австралопітеків та інших), які жили тільки за рахунок дарів природи. Однак пітекантроп уже був здатний хоч і примітивно, але мислити й створювати. Він виготовляє найпростіші знаряддя праці (загострені палиці, осколки каменів, великі кістки), за допомогою яких добуває їжу, захищає себе від диких звірів. Основою життя пітекантропів було полювання й збиральництво (рослин, плодів, молюсків тощо). Рибальство тільки починало виникати. Землеробства й скотарства первісні люди цього періоду не знали. Живучи в основному збиранням, люди виконували роботу поодинці, тому вони — соціально ще не організовані. Процес окультурення тільки зароджується.

На території сучасної України кам'яний вік почався 200—150 тис. років назад. З Балканського півострова сюди прийшли люди, які належать до нового виду людей — неандертальців, синантропів та ін. Місця їх існування знайдено в печері Киїк-Коба в Криму, у с. Амвросіївці в Приазов'ї (Донбас), у с. Корольові на Закарпатті, у с. Молодовному на Буковині, у с. Пронятині на Тернопільщині та ін.

Епоха середнього палеоліту (150—40 тис. років до н. е.) формує розвиненішу людину — неандертальця, який вдосконалює знаряддя, винайдені пітекантропами: вістря, різці, проколки, метальні камені, кістяні голки. Неандертальці навчилися шити одяг зі шкір та будувати найпростіші житла. Найважливішим досягненням у житті людей цього періоду стало оволодіння ними вогнем (збереження іскри після удару блискавки). Смажена їжа простіше й швидше засвоювалася людським організмом, що стимулювало діяльність мозку. Таким чином, вогонь змінив не тільки життя, а й саму людину.

Особливий наголос на тому, що в епоху середнього палеоліту з'являються перші, спеціальним чином оформлені поховання, що свідчить про спроби давньої людини осмислити проблему буття й небуття. Дослідження стоянок і поховань первісної людини цієї епохи дали змогу вченим зробити висновок про зародження перших релігійних уявлень і виникнення образотворчого мистецтва.

Пізній палеоліт датовано періодом від 40 до 10 тис. років до н. е. У цей час сформувався сучасний фізичний тип людини — homo sapiens (людина розумна) і з'явилися ознаки трьох основних сучасних рас — європеоїдної (кроманьйонці), монголоїдної та негроїдної (гримальдійці). Саме в цей період люди і заселили всю територію сучасної України. В Україні відомо близько 800 пам'яток пізнього палеоліту. Найвідомішою є Мезинська стоянка поблизу Новгорода-Сіверського (Північне Подніпров'я).

У пізньому палеоліті удосконаленішими стають знаряддя праці та полювання. До того ж збільшується їх кількість. Так, якщо неандерталець використовував кілька знарядь (рубила, кам'яні скребачки й сокири), то кроманьйонець — уже більше двадцяти. І серед них — спис і списометалка — попередниця лука. У той же час удосконалюється техніка сколювання трикутних гострих пластин, застосування яких стало різноманітним: гострі наконечники, скребачки, ши-

ла-проколки. Поступово пластини стають схожими на сучасний довгий вузький гострий з обох боків ніж. З'являються дротики, гарпуни, що виготовляються комбіновано: знаряддя з дерева, а наконечники — з каменя або кістки. Одним з найважливіших досягнень стало відкриття кількох способів добування вогню. Першим способом стало висікання ікри при різких ударах кременя об рудний матеріал пірит. Іншим способом добування вогню було тертя дерева об дерево.

Серйозних змін зазнали й житлові будівлі. Порівняно з раннім палеолітом, коли вони становили собою круглу конструкцію, пізньопалеолітичні житла зводилися у вигляді видовженої будівлі, де могли проживати кілька общин, що свідчить про ускладнення форм соціальної організації.

Головною соціальною інновацією стала *екзогамія* — виключення зі шлюбних відносин найближчих родичів. Заборона інцесту (кровозмішення) потребувала суспільної регуляції шлюбу, що привело до виникнення роду й сім'ї.

На зміну первісному стаду (першій формі людського суспільства) прийшла родова *матріархальна община*. На чолі роду стояла жінка — прародителька роду. Її лідируюча роль визначалася тим, що в основі економічного життя роду було збиральництво. Отже, переважала жіноча праця. При матріархаті відлік спорідненості й наслідування вели за жіночою, а не за чоловічою лінією.

У материнській родовій общині сформувалися й безвідмовно функціонували характерні для цього соціального організму підсистеми, кожна з яких виконувала свою роль, необхідну для існування й відтворення колективу. Єдина спрямованість дій усіх його членів забезпечувала особливу міцність і стійкість системи, робила її здатною протистояти будь-яким руйнівним тенденціям. Звідси й крайній консерватизм. Відданість традиціям — основна риса тогочасного суспільства. Установлюючи певні традиції, материнський рід навчився регулювати стосунки між особами різної статі, способи й форми виховання дітей. Так, піклуючись про здорове потомство, первісні люди надавали великого значення суворим обрядам ініціації, через які проходили юнаки й дівчата, що досягли повноліття. Ці обряди сприяли одночасно природному добору й соціалізації молодого покоління.

Материнський рід як зріла форма соціального організму сформував і відповідну систему управління, за своєю суттю — колективну. Людина не уявляла власного життя поза колективом і практично не могла існувати без нього. Зароджувалися перші соціальні норми — табу (заборони), дотримання яких також мало охоронне значення для колективу. Вони застерігали його членів від хаотичних, небажаних норм поведінки. Міжродові відносини регулювалися принципом таліону (око за око).

Важлива роль у становленні соціальної й духовної культури належала релігійним віруванням, динаміка яких визначається від зачатків релігійної та міфологічної свідомості до розвиненіших родових форм.

У процесі розвитку людини інстинктивні реакції на світ змінюються його осмисленим сприйняттям. Але у первісної людини не було цілісного сприйнят-

тя природи, явища якої вона далеко не завжди могла пояснити. Первісна людина вибірково сприймала лише ті аспекти природи, з якими було пов'язане її повсякденне життя (грім, блискавка, вогонь, вода, дощ, вітер, тварини). У багатьох ситуаціях вона не знала, як діяти, багато чого не могла пояснити. У зв'язку з цим у давньої людини виникла потреба в засобах, які б підказали їй вихід, підвищили б ступінь надійності прийнятих нею рішень, упорядкували б ментальний план її життя, давши впевненість і спокій. Крім того, їй потрібно було здолати екзистенційний страх перед небуттям, задовольнити свою потребу в опіці. Засобами нейтралізації негативних відчуттів і задоволення потреб у заступництві стає *релігійно-міфологічне світорозуміння*.

Наявність у первісної людини дуалістичного мислення свідчить про її здатність до створення абстрактних понять. Засобом поєднання світу реального зі світом абстрактним є магія. Магія стає першою спробою людини підкорити собі світ, приборкати потойбічні сили. *Магія* — це комплекс ритуальних обрядів, функцією яких є вплив на надприродні сили для отримання матеріальних результатів. Інакше кажучи, магія здійснює зв'язок з потойбічним світом з метою влади над ним, а її інструмент — чаклуни, шамани та їхні ритуали. Завдяки величезній силі емоційного впливу магічні ритуали привели до становлення магічного мислення, що приписує ритуальним діям і предметам магічну силу, здатну впливати на хід дій та їх кінцевий результат. Таким чином, магія є першоосновою духовної культури первісної людини пізнього палеоліту.

Особливо ж заакцентуємо на формуванні поліфункціонального, синкретичного утворення — *обряду*, що був формою реалізації багатьох потреб: релігійної, пізнавальної, навчально-виховної, емоційної, естетичної, релаксаційної тощо. Першим релігійним обрядом первісного суспільства був похорон, оскільки питання життя й смерті стали насущними. Судячи з давніх поховань, уже у стародавні часи склалися уявлення про існування потойбічного світу, оскільки в цих похованнях знайдено предмети побуту, начиння, прикраси, зброю, необхідні для загробного існування.

Оскільки життя родової громади тісно пов'язане з тваринним і рослинним світом, у свідомості первісної людини складаються тотемістичні уявлення про походження роду від тієї або іншої тварини, рослини, що є захисником і заступником його представників. Звідси народжується первинна форма релігії, якою було перше родове вірування — *тотемізм*, де власне об'єкт поклоніння називається тотемом. Тотемізм підсилює культ предків, що ведуть початок від прабатька роду й наділені надприродними можливостями. У родовому суспільстві тотемістичні обряди, система заборон (табу), ініціація виконують інтегрувальну й соціалізуючу функції.

Якщо тотемізм орієнтований на внутрішні потреби роду, то інша рання форма релігійних уявлень первісної людини, що виникла паралельно з тотемізмом, має практично загальний характер — це *анімізм*. Термін «анімізм» походить від лат. «аніма» — душа. Суть його — в одухотворенні природи, тварин, рослин, неживих предметів, вірі у духів, душі предків і наданні їм надприрод-

них здатностей, можливостей приносити користь або, навпаки, шкодити, що і породило культові обряди, жертвоприношення, ритуали. Маючи загальний характер, анімізм є родовим віруванням. Сполучною ланкою між тотемізмом й анімізмом є віра у душі предків та можливість їх заступництва за членів роду в суворому світі духів природи.

Ще одне родове релігійне вірування — *фетишизм.* Як наслідок, він породжує фетишів або ідолів, добрих і злих, і супроводжується носінням талісманів, амулетів, оберегів. У них втілені надприродні сили світу духів, предків і тотемів. Таким чином, можна сказати, що тотемізм, анімізм, упредметнена у фетишах магія, яка їх об'єднує, складають комплекс ранніх релігійних вірувань первісної людини в існування двох світів і свідчать про спроби людини звести їх до відповідності та правити ними.

Синкретизм первісної культури у пізньому палеоліті досягає кульмінації: релігія, мистецтво, ігри — усе це було нероздільно поєднано. Обряд, ритуал, танець, пісня — нерозривні, не було також виконавців і пасивних глядачів. Усі були учасниками ритуальних дій, творцями й користувачами культури одночасно.

Поступово з цієї синкретичної культури як її самостійна галузь виокремлюється мистецтво. І, напевно, воно було одним із найзагадковіших виявів духовного світу людини, який і став не тільки способом самовираження, пізнання й окультурення навколишнього середовища, а й одним із засобів «олюднення» самої людини.

Первісне мистецтво зароджується у добу пізнього палеоліту, коли фізичний і розумовий розвиток людини досягає належного рівня, коли досить спритні руки й розвинений мозок, здатність до абстрактно-логічного мислення для створення предметів мистецтва, а також технічний розвиток, що забезпечує певну стійкість суспільства і як наслідок — дозвілля, існують одночасно. У сучасній науці існують різні теорії походження мистецтва:

– мистецтво — гра, у якій людина витрачає накопичену енергію (Ф. Шиллер, Й. Гейзінга);

– мистецтво — відбиття інстинкту імітації;

– мистецтво — відображення інстинкту прикрашання;

– мистецтво — як засіб комунікації;

– мистецтво для магічних цілей (С. Рейнан);

– трудова (К. Бюхер), біологічна (Ч. Дарвін), психоаналітична (З. Фрейд) теорії виникнення мистецтва;

– сучасна теорія: мистецтво виникає як результат тривалого (200—300 тис. років) шляху розвитку символічного мислення від природної форми до малюнка. Висновки спираються на археологічні розкопки (А. Столяр).

Найімовірніше, причини виникнення мистецтва визначаються всіма названими чинниками. Отже, у будь-якій з наведених теорій є елемент істини.

Особливість мистецтва виявилася у відсутності самостійних форм існування й тісного зв'язку з господарською практикою та релігійними культами. Власне

мистецтво слугувало духовною підтримкою досить напруженого буття. Особливістю художньої творчості було те, що в ній знову синкретично поєднувалися музика, пантоміма, танець, вербальна й образотворча діяльність людини.

2.3. Мистецтво палеоліту

Кожна епоха кам'яного віку накладає відбиток на мистецтво свого часу й надає йому відмітних ознак, рис, згідно з якими прийнято таку періодизацію первісного мистецтва: мистецтво верхнього палеоліту, мистецтво мезоліту, мистецтво неоліту. Пам'ятки мистецтва епохи верхнього палеоліту представлено у двох жанрах: мобільному й наскельному.

Мобільне мистецтво — це невеликі предмети, що легко переміщуються і мають художню вартість: статуетки, кам'яні плитки, ручні тростини, гальки з гравірованими або живописними зображеннями. Для виготовлення мобільних витворів мистецтва використовувалися обпалена глина, камінь, кістки, бивні, галька.

Мобільне мистецтво може бути двох типів: антропоморфне й зооморфне. Для епохи палеоліту характерним є антропоморфне зображення людини, в основному жінок, чоловічі образи майже не зустрічаються. Широко відомі так звані Венери, серед яких найзнаменитішою є статуетка «палеолітична Венера» з австрійського селища Віллендорф. Вона відтворює жіночу фігуру в стилізованій малореалістичній манері, обличчя не пророблене, усю увагу зосереджено на грудях, стегнах та животі, що неправдоподібно збільшені в розмірах. Це пояснюється можливим культовим призначенням статуеток, що символізують достаток і родючість. Для зооморфного типу, який зображує тварин, навпаки, характерним є великий реалізм.

Наскельне мистецтво охоплює усі види зображень на відкритих скельних поверхнях та у печерах. Давні зразки наскельного мистецтва досить примітивні. Це або відбитки рук (негативні й позитивні), або так звані «макарони» — серії паралельних хвилястих і прямих ліній, проведених пальцями на вогкій глині (30 тис. років до н. е.). Це живопис, петрогліфи (продряпані малюнки), рельєфи. У цілому цей вид первісного мистецтва характеризується сталістю тем (анімалістичних), художністю мови й манерою зображення, що виявляється у підкресленому прагненні до правдивого відображення навколишнього світу. Незважаючи на реалізм, значення наскельного мистецтва символічне, тому що воно використовується у магічних обрядах і культах.

Мабуть, саме магічна мета забезпечила якомога більшу подібність до життя, таку необхідну в обряді «оживлення» тотема або майбутньої здобичі.

Пам'ятки мистецтва палеоліту називають «другою природою». У них відбито спробу людини відобразити світ, схожий на видимий за формою, але перероблений свідомістю, що виражає уявлення людини про двоїсту природу світу.

У пізньопалеолітичному живописі образ людини перебуває на другому плані, його ще заступає фігура звіра, людське й тваринне зливаються. Але атри-

бути homo sapiens — вірування, первісне мистецтво у своїй зображувальній та пластичній образності, графічний символізм, мова, яка почала зароджуватися, — підтверджують стійкість антропокультурної системи, що формувалася у той час. Ця система у пізньому палеоліті визначається своєю специфічністю як мисливська цивілізація, проте не тільки в розумінні переважної виробничої активності й господарської основи, але й з погляду ставлення до світу, людського складу, естетичної й етичної традиції. Мисливська цивілізація — рідкісна для історії культури, культурології тема, на відміну від землеробської (селянської) і скотарської (кочової) цивілізацій, що виникли в неоліті, не кажучи вже про міську, індустріальну, постіндустріальну. Мисливські угруповування своєю енергією, витривалістю перевершували людей пізніших цивілізацій. Найдинамічнішими й темними сторонами людської поведінки культура зобов'язана добі, про яку можна сказати словами російського вченого М.В. Нікольського: «Людське надто людське, а тваринне надто тваринне».

Магічна імітація життя послужила культурною профермою, в якій до певного часу тільки й могли існувати ранні способи відображення світу: первинні форми релігії, мистецтва, науки. Виникнення таких символічних систем вивчається у напрямах, що орієнтуються на синтез археологічних, етнографічних відомостей з глибинною психологією (передусім К. Юнга). Це дало змогу вченим визначити пізній палеоліт як епоху, що сформувала основні символи колективного безсвідомого, так звані архетипи.

Отже, палеоліт був періодом виникнення першого, базисного архетипу, що зафіксував уроджені передумови цілісної триподійної моделі світу, яка охоплює події індивідуального буття (людини), події соціальної спільності (колективу) і події Космосу (Всесвіту).

Заміна еволюційного типу розвитку людини на історичний принесла настільки радикальні зміни у досить короткі, порівняно з темпами антропогенезу, терміни, що може бути визначена як палеолітична революція. Продуктом цієї революції стала фундаментальна антропологічна, психофізіологічна, психосоціальна, духовна єдність людства, що залишиться в історії всупереч розбіжностям в економічному, політичному, соціальному, мовному, побутовому розвитку людських спільнот.

2.4. Культура доби мезоліту

Епоха мезоліту (X—VI тис. до н. е.) позначена завершенням льодовикового періоду на Землі та встановленням сучасних клімату, рослинного і тваринного світу.

В Україні налічується приблизно 10 типів мезолітичних культур. Відомими мезолітичними стоянками в Україні є печери Фатьма-Коба і Мурзак-Коба в Криму, могильники Дніпровського Надпоріжжя поблизу сіл Волоське, Чаплі та Осокорівка.

Найважливішими досягненнями цього періоду є винахід лука і стріл, різноманітні пристосування для риболовлі й полювання на морського звіра (плоти, довбані човни, сітки). Для цього періоду характерна поява домашніх тварин. Першими з них стали собака й корова, потім — кози і вівці. Люди середнього кам'яного віку навчилися молоти зерна на борошно й випікати коржі, що зумовило потребу в засіванні злаків неподалік від житла. Людина стає землеробом і починає обробляти свої посіви. Таким чином, мезоліт можна вважати початком землеробства й скотарства.

2.5. Мистецтво мезоліту

Мезоліт характеризується більшою незалежністю людини від сил природи, ніж попередня епоха. Це підтверджується і характером мистецтва: воно насамперед втрачає свою сакральність і зображує побутові сцени. Змінюється й тематика мистецтва, головна дійова особа тепер людина. Зображуються групи людей, пов'язані єдиною дією, оскільки мислення — групове, і людина — це частина громади як єдиного організму. Зображення пов'язані композиційно. Композиції сюжетні й багатофігурні, у них показано сцени з повсякденного життя: полювання, риболовлю, збирання меду тощо. У мистецтві мезоліту практично відсутні зображення жінок.

Змінюється й сам стиль. Фігури примітивні, але стилізовані. Основне завдання художника — передати дію, рух, звідси довгі ноги, шпагатні стрибки. Втрачається колірне багатство, живопис монохромний. Часто тварини й люди зображуються силуетом, залитим однією фарбою, або тонкими лініями. У мистецтві мезоліту простежується зросла здатність людини до абстракції, узагальнень, передачі думки графічними засобами, що й сприяло виникненню орнаменту.

На кінець мезоліту жінка винаходить корисне пристосування у домашньому господарстві — глиняний глечик. На вогкій глині кінчиками пальців можна нанести хвилясті лінії, а паличкою — рисочки. Тому орнамент — мистецтво жіноче. У наскельному мистецтві вже не було потреби, могутніх звірів та мисливців більше не малюють на скелях: не було умов і необхідності. Людина доби мезоліту була збирачем їстівних равликів і різноманітної риби, землеробом, скотарем. Відповідно, у мистецтві цієї доби зникають мотиви, навіяні яскравими враженнями від боротьби, полювання, убивства тварин, що було характерним для палеоліту. Представники цього періоду вели зовсім інший спосіб життя, іншою залишилася й створена ними культура мезоліту.

2.6. Культура доби неоліту

Найважливішим досягненням неоліту (V—IV тис. до н. е.) став перехід від привласнення готових продуктів природи (полювання, рибальства, збираль-

ництва) до відтворювальних форм господарства — землеробства і скотарства. А це означало перехід до осілого життя. Появу виробничої діяльності англійський археолог Г. Чайлд назвав неолітичною революцією.

Характерною рисою неоліту є також досягнення досконалості у виготовленні кам'яних знарядь. Їх навчилися гострити, свердлити, шліфувати. Навіть сучасних людей XXI ст. знаряддя доби неоліту вражають досконалістю. Серед них не лише голки, лук, стріли, а й спис, бумеранг, кресало тощо. Важливо зазначити, що з удосконаленням знарядь праці удосконалювалися рука й мозок людини, що цією рукою керував. Внаслідок цього досягають високого розвитку різні види мистецтва: скульптура з каменю, кості й глини, малюнки на стінах печер.

У добу неоліту людина створює перші штучні матеріали — кераміку і тканини (з рослинного волокна й вовни). У результаті цього поширюються гончарство, прядіння і найпростіше ткацтво.

Так, осілість і забезпеченість їжею сприяли зародженню ремесел й удосконалюванню матеріальної культури. Було винайдено різні способи видобутку вогню, з'являються будинки, печі для обігріву й випікання хліба, перші меблі (столи й стільці), глиняний вогнетривкий посуд. Люди вчаться майструвати човни та плоти. Розширюється асортимент мисливської зброї й рибальських снастей. Речі стають функціональнішими та красивішими. Зароджуються знання з фармацевтики. Людина використовує цілющі й отруйні властивості рослин. Еволюціонує соціальний устрій первісного суспільства.

2.7. Мистецтво неоліту

Якщо мистецтво палеоліту — це результат магії, для якої були необхідні максимально правдоподібні образи, то мистецтво неоліту — це мистецтво анімізму, коли людина наділяє навколишню природу, небо, землю глибоким прихованим змістом. Для неї це вже не грізні сили, хаотичні, непояснені. У природі є вищий порядок, вона одухотворена. Анімізму потрібні символи, що визначають надприродне і якомога більше віддалені від їх реальних прототипів.

Тому на зміну кольорам і динаміці приходять площинність і геометризм, реалізм змінюється абстракцією. Провідну роль в образотворчому мистецтві неоліту відіграє орнамент. Орнаментальні візерунки підкреслюють складові частини цілого, або навпаки пов'язують їх. Для неоліту характерний геометричний орнамент або абстрагований зооморфний й антропоморфний візерунки, які згодом стануть прообразами піктограм (рисункового письма, написання примітивних зображень для запам'ятовування або передачі думки). Стилізація фігурок свідчить про зросле вміння абстрагуватися, вміння бачити загальні риси в розмаїтості світу.

Орнамент неоліту — мистецтво, пов'язане з виміром і числом. Улюбленими числами первісної людини були «3» і «4». Вони відповідали вертикальному й

горизонтальному членуванню світу: небо — земля — підземний світ; північ — південь — схід — захід. З геометричних фігур перевага надавалася трикутнику, квадрату й хвилястій лінії, що символізує гори, поле, воду. Часто орнамент мав соціальне значення як символ роду, або сакральне — як зашифроване заклинання.

Орнамент знайшов широке застосування в новому виді мистецтва, що з'явилося в епоху неоліту, — у кераміці. Керамічні вироби виготовлялися вручну (гончарного круга ще не було), але досить мистецьки. Прості за формою керамічні посудини були різноманітними за орнаментальними мотивами й технікою їх нанесення.

У неоліті також з'явилася архітектура. До поняття «архітектура неоліту» входять житла й мегаліти. Але якщо житла можуть бути лише реконструйовані (вони були досить примітивними та неміцними, будувалися з підручного матеріалу — кістки, глини, гілок і стовбурів дерев), то мегаліти (мегас — великий, літос — камінь) — споруди культового характеру з грубо оброблених кам'яних брил величезного розміру — збереглися до наших днів.

Розрізняють три типи мегалітів: менгіри, дольмени, кромлехи. Менгіри (від бретонського «мен» — камінь, «гір» — довгий) — довгі камені, підняті вертикально й укопані в землю, що стоять поодиноко або утворюють алеї. Висота їх від 1 м до 20 м. На території України менгіри збереглися з первісного часу до наших днів: у Криму, наприклад, Бахчисарайський менгір, який був частиною давньої обсерваторії, що складалася з грота з наскрізним отвором, самого менгіра та зруйнованої арки вивітрювання; Скельські менгіри у Байдарській долині Криму, с. Родниковське, і Межові камені у с. Нечаївка Кіровоградської області. Думки про призначення менгірів розходяться: для декого вони пов'язані з культом сонця, для інших — з культом мертвих.

Дольмени (діл — стіл, мен — камінь) — споруди, складені з кількох вертикальних каменів, перекритих горизонтальним каменем (використовувалися для поховання). Українська земля має такі дольмени, як Карпатські печери Довбуша, численні дольмени в Криму (у Сімферополі, Сімеїзі, у районі Байдарської долини, гори Ведмідь, мису Меганом та ін.).

Кромлех (кривий камінь) — цілий архітектурний ансамбль, перша спроба архітектурної організації простору. Складається з величезних каменів, розташованих колом або овалом навколо центрального каменя. Найвідомішим з подібних споруд можна вважати кромлех, що розташований побіля міста Стоунхендж (Велика Британія). В Україні кромлехи збереглися на території села Нікольське-на-Дніпрі Дніпропетровської області, на околиці м. Алушта в Криму та в інших місцях. Більшість учених співвідносять кромлехи із сонцем. Одні вважають їх святилищами, інші — астрономічними обсерваторіями. Обидві думки є правильними, оскільки будувалися ці об'єкти як обсерваторії й технічні структури, а згодом стали святилищами. Однак деякі кромлехи розташовано далеко не в «сонячних» місцях — у лісових хащах і низинах. Це повністю виключає «обсерваторне» тлумачення і ставить під сумнів тільки солярне

значення кромлеха. У центрі кромлеха зазвичай установлювали менгір (вертикальний камінь) або вогнище. Таким чином, утворювався символ поєднання чоловічого й жіночого начал (коло + менгір). Тому кромлех будувався на місці, де чоловіча — солярна й жіноча — планетарна — енергії поєднувалися одна з одною. Це взаємопроникнення, яке й розглядалося як джерело життя, робило кромлехи центрами родового культу. Центральний менгір, «родовий камінь», власне, і символізував певний рід, плем'я як окрему одиницю життя. Відповідно, у ньому втілювалося все минуле і майбутнє племені, він був як житлом духів предків, так і джерелом сили для нових народжень.

Отже, з одного боку, усі три види мегалітичних об'єктів: менгіри, дольмени й кромлехи — взаємодіючи з двома видами енергії (чоловічою й жіночою), були своєрідними гармонізаторами, що балансують її кількість у тілі планети. З іншого боку, поява мегалітів свідчить про соціальні зміни — про об'єднання родів у великі спільноти під владою одного вождя, яким під силу було побудувати такі гігантські споруди.

Але найзначнішим досягненням культури неоліту стали міфи. Світосприйняття й вірування спонукують доісторичну людину до осмислення та систематизації своїх знань про світ, що втілюються у міфі. Так виникає первісна міфологія. Міфологію можна розцінювати як універсальну форму духовного життя первісних людей. У ній закріплено вірування, морально-етичні норми міфологічної свідомості, в якій реальна дійсність та образ тотожні.

Первісній людині, ще не сформованій як особистість, властива колективна свідомість, вона почувається лише частиною первісної громади. І це сприйняття первісна людина переносить на навколишній світ, який вона сприймає як цілісну універсальну родову громаду. Ці уявлення набули форми узагальнень або архетипів. Міфи виражають цілі пласти історичної свідомості людства. Є тисячі міфів різних народів, але найконсервативнішими й архетиповими з них залишаються космогонічні міфи, що стосуються до містерій життя й смерті. Кожен їх образ вічний, але в той же час підлягає відновленню.

Міфи були джерелом та засобом передачі традицій і навичок. До появи писемності вони закарбовувалися графічними зображеннями наскельного живопису в картинах і символах. Отже, міфологію можна розцінювати як колективну свідомість родової спільноти.

Основними типами міфів є такі: зооморфний (про тварин), хтонічний (про виникнення Землі), антропоморфний (про людей), історичний, абстрактно-логічний. Є антропогонічні міфи про перетворення тварин у людей (йдеться про тотемних тварин). У світовій міфології першопредки звичайно мають зооантропоморфний початок. Культурні герої міфів, як правило, добувають або створюють для людей різні блага й цінності духовного та фізичного плану. Архетипи можна також назвати прототипами універсальних мотивів і сюжетів.

У первісній міфології становить інтерес і категорія часу. Для історичного мислення характерна дихотомія: існує «першочас», тобто час міфу, і циклічний час, тобто календарний.

Міф синтезував у єдину нерозривну систему розповідь про минуле й пояснення сьогодення, а, можливо, й майбутнього. Саме в об'єднанні просторово-часових параметрів Всесвіту і полягало його основне завдання. Образами такого космічного континууму (від лат. *continuum* — безперервне, цільне) були рік, небо, світове дерево. У первісну епоху міфи стали найголовнішим засобом пізнання світу, що спирався на використання певних символів і своєрідної логіки. Для міфологічної свідомості характерним було формування бінарної системи ознак, своєрідної матриці, що стала універсальним семантичним засобом (семантика — від грец. *semantikos* — позначення; змістовна сторона мови, окремих слів або їх частин) і містила 10—20 пар протиставлень. Ці протиставлення характеризували структуру простору (верх-низ, небо-земля, земля-підземелля, схід-захід,), часу (день-ніч, літо-зима), кольори (білий-чорний, чорний-червоний), соціально-віковий статус (чоловік-жінка, старший-молодший, предки-нащадки, свій-чужий), абстрактні числові співвідношення (парний-непарний), модуль буття всередині міфологічної моделі світу (щастя-нещастя, життя-смерть, доля-недоля). На основі таких бінарних ознак створювалися універсальні знакові комплекси, які були ефективним засобом освоєння світу.

2.8. Трипільська культура України

На землях сучасної України найвідомішою неолітичною культурою є трипільська культура, яка досягла розквіту між IV—III тис. до н. е. Уперше пам'ятки цієї культури знайдено 1896 р. археологом В. Хвойкою у селі Трипілля (під Києвом). Звідси й назва.

Як уже зазначалося, цю культуру точніше необхідно віднести до енеоліту — перехідного етапу кам'яної епохи — бронзової, а саме — до мідного віку. Найрозвинутіша землеробська трипільська культура поширена в Україні, Молдові та Східній Румунії.

Основними галузями господарства були землеробство й скотарство. Характерних рис трипільська культура набула за часів середнього етапу розвитку. Поселення з долин річок перемістилися на схили чорноземних плато. Вони укріплювалися валами та ровами. Інколи житла розташовувалися по колу, а площа їх значно збільшувалася за розмірами та поділялася на окремі приміщення. Характерним для того часу є двоповерхове житло, побудоване з дерева й глини, з глинобитними підлогами та печами всередині. Відомі також зразки житла з двоскатними дахами й круглими вікнами.

Первісне землеробство у період середнього трипілля досягло найвищого розвитку. Земля оброблялася кам'яними й роговими мотиками. Для оброблення зерна використовувалися зернотерки, а для зберігання — ями та великі глиняні посудини. Значно удосконалилося огранення кременю, навіть з'явилися майстерні для виготовлення знарядь праці. Зросла кількість виробів з міді (сокири, тесла, голки). На зміну орнаментальній кераміці у вигляді насічок

раннього трипілля прийшла розписна кераміка, для якої характерними були чорний, білий і червоний кольори. Удосконалився кухонний посуд, змінилася форма статуеток — замість статуеток сидячих жінок з'явилися фігурки стоячих жінок з округлою головою, а також чоловічі зображення.

Поселення пізнього трипілля стали одним з вагомих компонентів у формуванні культури епохи бронзи. Трипільські племена, більше просуваючись на схід і північ, значно розширили територію розселення. Як правило, вони займали високі берегові миси, придатні для оборони, а річкові долини використовували для випасу худоби, господарське значення якої значно зростало. Разом з наземним житлом з'являються й землянки. Подальшого розвитку набуло оброблення металу, прядіння, ткацтво. Удосконалилася техніка оброблення кременю, вироби з якого уже шліфувалися. Однак кількість виробів розписної кераміки зменшилася, у побуті з'явилися округлі посудини, оздоблені орнаментом. Поховання пізнього трипілля мали форму курганних і безкурганних могильників з трупопокладаннями і трупоспаленнями.

Бронзова доба трипілля характеризувалася тим, що бронза була не тільки основним металом, з якого почали виготовляти знаряддя праці та зброю, вона, окрім того, спричинила виникнення та організацію торгівлі досить рідкісним металом — оловом. А торгівля зумовила швидке поширення нових ідей і технологій. У Західній Європі центри металооброблення розташовувалися в Егейському басейні (мінойці, мікенці), Центральній Європі, Іспанії, Британії та Скандинавії. Період пізньої бронзи характеризувався великим переселенням народів.

Отже, кардинальні зміни в матеріальній культурі первісної доби були зумовлені чинниками, що виникали в людському суспільстві й насамперед у техніці виготовлення знарядь праці.

Не менш вражаючими були й досягнення у духовній сфері. Це виявилося у появі мистецтва, розвитку міфологічної свідомості, становленні релігійних культів. В Україні пора переходу від доби міді до доби бронзи (друга половина III — перша половина II тис. до н. е.) особливо яскраво представлена ямною й катакомбною культурами.

На території України формується поховальний обряд, що за структурою та символікою подібний до масштабів та пірамід Близького Сходу (надбудови над могилою у формі житла небіжчика, зроблені із цегли-сирцю; у період раннього Єгипту це була перехідна форма до пірамід). Поховальний обряд представлений земляними могильниками-катакомбами (катакомбна культура), дерев'яними зрубами під курганними насипами та курганними похованнями (тщинецька культура другої половини II тис. до н. е.). Взагалі курган символізував ідею центру, Всесвіту й «закону». Дія «закону» виявлялася в долі душі небіжчика після смерті. Поховальний обряд мав на меті забезпечити безсмертя душі померлого. Учені припускають, що в епоху бронзи потойбічне життя вважалося для людини основним, головнішим, ніж земне життя. Свідченням тому й було домінування поховальних споруд над житловими.

Що ж до мистецтва в Україні цього часу, то воно повністю втрачає свій реалізм і перетворюється на символічне мистецтво. Первісна свідомість енеоліту вже створює свої символи, де природні явища представлені результатом дій людини з іншими істотами. Навіть померши, людина не перестає з ними спілкуватися. Мерці залишаються в компанії людей і духів як покровителі, вампіри, перевертні, демони. Увесь світ стає для людини великою общиною родичів і сусідів, а мета земного існування — виживання родинного колективу, де все одушевлене й наділяється людськими прагненнями.

Отже, розмірковуючи про первісне суспільство як історично першу форму соціокультурного простору в Україні, зазначимо, що саме вона забезпечила зародження і подальше формування матеріальних та духовних феноменів культури.

Особливістю ментальності давньої людини була відсутність бар'єра між духовним і фізичним началами. Через свої насущні життєві потреби тіло об'єднує природу й суспільство. І первісне суспільство стає суспільством соціальним, але всі аспекти соціальності пов'язані з тілом. Для первісної людини увесь світ — єдине тіло, а тіло — світ у мініатюрі, а частини тіла — це частини світу, частини природи.

Маючи фізіологічні якості, тіло одночасно є носієм досвіду, інформації. Різниця між живим і мертвим породжує питання: що зникло, а що залишилося. Ось чому першим ритуалом, у центрі якого перебуває людина, стає похорон. Для такої культури характерна відсутність уявлень про особистість кожної окремо взятої людини, немає чіткого уявлення про її специфіку як виду й відмінності від тварин. Цілісність особистості відчувається не через думку, а через тіло, через дію. Поступово первісна людина виділяє себе з природи й усвідомлює себе людиною, але поняття особистості в неї розпливчасте. Можна говорити про первісний синкретизм самовідчуття в доісторичної людини, що складається з тріади «я — колектив — природа». Звідси в архетипі первісної людини, особливо характерного для українських земель, закріпилася орієнтація на надособистісні цінності, що об'єднують людей заради вищої, надіндивідуальної мети: Світ — Всесвіт, Мати — Земля, Рід — Плем'я.

2.9. Культура скіфо-сарматського типу в давній Україні

На зміну кам'яному віку прийшли бронзовий і залізний віки. Люди в ці періоди історії опанували метал і завдяки використанню металевих знарядь праці отримали можливість створити додатковий продукт понадпрожиткового мінімуму. Це у свою чергу призвело до соціальної нерівності, експлуатації людини людиною. На зміну родовій общині приходить територіальна. Згодом усі ці процеси зумовлять визрівання інститутів класового суспільства — вільно відчужуваної приватної власності й суспільних класів, перших державних утворень. Первіснообщинний лад добігав кінця, відбувався процес формуван-

ня нової, рабовласницької формації. Цей період в історії людства супроводжувався руйнівними війнами, метою яких були грабіж і поневолення.

На території Європи і, зокрема, України в цю епоху відбувалося формування нових етнічних і культурних спільнот. Активну роль при цьому відігравали племена індоєвропейської мовної сім'ї (арійські), що прийшли з Азії. Саме вони стали основою сучасного населення Європи. Так, у Причорномор'ї та в Криму з'явилися народи, які вплинули на подальший культурний розвиток українських земель. До таких народів належать кіммерійці, скіфи, сармати.

Серед цих прибульців передусім треба вирізнити **кіммерійців**, свідчення про яких містяться у давньогрецьких (Гомер «Одіссея» та «Іліада», Геродот «Історія» (4-а книга) і давньосхідних (ассирійських, вавилонських, давньоєврейських) письмових джерелах.

Кіммерійці першими на території України опанували технологію залізоплавильного виробництва з болотних руд і металооброблення. Завдяки цьому майже всі знаряддя праці та зброю вони виготовляли з металу (бронзи й заліза).

Основним заняттям кіммерійців були військові походи, вони наносили нищівні поразки своїм супротивникам, захоплювали багато полонених, яких перетворювали у своїх рабів.

Матеріали з розкопок могили воїна в кургані біля с. Зольне неподалік м. Сімферополя, речі з Високої могили неподалік Запоріжжя та інші археологічні пам'ятки допомогли визначити своєрідність кіммерійського мистецтва. У кіммерійців у різьбленні на кістці переважали плоский рельєф і гравірування. Лиття з бронзи й золота виконувалося за восковими моделями. Застосовувалися також карбування, штампування і паяння (золотом по золоту). Для їхнього мистецтва найтиповішими є геометричні орнаменти у вигляді одинарних і концентричних кіл, розеток, різних спіралей, меандрів, ромбоподібних фігур тощо. Це мистецтво не цуралося також і зооморфних образів.

Приблизно одночасно з Кіммерією на кримському узбережжі Чорного моря жили племена **таврів**. З їх іменем пов'язані назви Таврика, Таврида, що використовувалися у минулому та продовжують вживатися і сьогодні, коли кажуть про Крим. За давньогрецькими писемними джерелами Геродота, Страбона, Тацита й іншими матеріалами розкопок поселень таврів та їх знаменитих могильників, складених з багатокілограмових плит, можна вважати, що в основі їхнього економічного життя були землеробство, відгінне скотарство. У господарстві поряд з кам'яними й кістяними знаряддями таври застосовували також бронзові та залізні. Але основними їх заняттями були піратство і війни. Об'єктом релігійного поклоніння таврів була богиня Діва. Її культ передбачав жертвоприношення людей, які зазнали корабельної аварії або ж були захоплені у полон.

Більшість дослідників поділяє думку, що таврам належали могильники з так званих кам'яних ящиків, які іноді називають кримськими дольменами. На відміну від традиційних грандіозних наземних споруд (наприклад кавказьких), кримські дольмени дещо менші розмірами та зазвичай сховані під земля-

ним насипом. Понад шістдесят могильників на Головній гряді Кримських гір і Південному березі Криму розповідають про таврські племена, що проживали на півострові з X—IX ст. до н. е. — до III ст. н. е.

Практично всі таврські могильники розграбовано. Єдиним винятком є могильник у Байдарській долині Криму, який підтверджує, що кожен кам'яний ящик використовувався для багаторазових поховань. Померлих укладали у скорченому положенні на боці доти, доки кам'яний ящик не заповнювався. Тоді його очищували від кісток, залишаючи тільки черепи, і продовжували ховати. В одному з поховань Мал Муза знайдено 68 черепів. Імовірно, кожна така поховальна споруда була родовою або сімейною усипальницею. Інвентар таврських поховань — ліпна кераміка, звичайна й лощена, іноді з рельєфними валиками, дуже рідко з нескладним різьбленим орнаментом. Під час розкопок знайдено також вироби з каменю, кістки, бронзи, рідше — із заліза. Це зброя (мечі, кинджали, стріли), кінська збруя, численні бронзові прикраси (каблучки, браслети, скроневі підвіски, гривни, бляшки, серги), намиста, мушлі каурі, пізніше з'являються залізні мечі-акінаки, залізні ножі та вудила, що вже свідчать про зв'язки зі скіфами.

Так поступово таври під впливом розвиненіших племен **скіфів** втратили специфічні особливості своєї культури і стали зовсім археологічно «невловимими». Процес поглинання (асиміляції) скіфами таврів знайшов відображення у писемних та епіграфічних документах, де поряд зі скіфами й таврами вживається назва «тавро-скіфи».

Так поступово культура таврів і кіммерійців була інтегрована в культуру скіфів. Геродот присвятив Скіфії одну з дев'яти книг своєї «Історії», у якій виділяв:

а) власне скіфів (скіфів-кочівників), що заселяли степові райони на схід від Дніпра;

б) царських скіфів, що кочували у Приазов'ї та степовому Криму;

в) осілих скіфів-хліборобів, які жили в лісостеповій зоні Правобережжя;

г) осілих скіфів-землеробів, що розташувалися на Лівобережжі Дніпра.

Витіснивши кіммерійців з півдня України, цей народ створив у Нижньому Подніпров'ї ранньокласове державне об'єднання — ***Велику Скіфію***. Його центром з кінця V ст. до н. е. було Кам'янське городище (зараз м. Кам'янка Дніпропетровської області). Це поселення стало центром металургійного виробництва степової Скіфії та забезпечувало значну її частину залізними виробами. У кінці III ст. до н. е. центр Скіфської держави перемістився до Криму. Ним стало місто Неаполь-Скіфський, руїни якого збереглися до наших днів у південно-східній частині сучасного Сімферополя.

Незважаючи на те, що економічною основою Скіфії були скотарство (розводили велику і малу рогату худобу, коней, свиней), землеробство (вирощували пшеницю, жито, ячмінь, овес, горох) і навіть садівництво, різні промисли й ремесла, все ж таки основним своїм призначенням скіфи вважали постійні війни. Військова міць Скіфської держави була настільки значною, що вона

змогла у 515—513 рр. до н. е. успішно відбити наступ численного війська перського царя Дарія I, який намагався підкорити скіфів.

Усе це визначило досить чітко виражений воєнізований характер культури народу. Як зазначає Геродот, вони поклонялися мечу, що називався акінак, і проводили біля нього ритуальні дії та приносили йому жертву.

Пам'ятки скіфської культури численні та різноманітні: городища, сховища, поселення, поховальні споруди (спочатку кургани, а пізніше — великі безкурганні некрополі з ґрунтовими могилами).

У південній Право- і Лівобережній Україні знайдено величезні кургани, де ховали скіфських царів. Це Гайманова Могила, Братолюбівський курган, могильники скіфів на Полтавщині, Київщині, Поділлі, Херсонщині. Особливо відомими і дослідженими є Чортомлик — неподалік м. Нікополя Дніпропетровської області (де знайдено зброю), Товста Могила — на Дніпропетровщині (де знайдено відому золоту пектораль), Солоха — побіля с. Велика Знам'янка у Запорізькій області (там знайдено золотий гребінь).

Дивною за красою і технікою виконання є знахідка 1971 р. з кургану Товста Могила — золота царська пектораль IV ст. до н. е. Вважається, що пектораль була виготовлена грецькими майстрами-ювелірами на замовлення знатних скіфів.

Композиція пекторалі складається з трьох рівнів. Нижній — анімалістичні сцени за участю міфологічних і реалістичних звірів. Середній — флористичні мотиви. Верхній — сцени за участю скіфів і домашніх тварин. Є кілька версій-інтерпретацій щодо зображених мотивів. За деякими — на пекторалі зображено побутові сцени з життя скіфів. За іншими — тут відтворено скіфську легенду про золоте руно і двох братів, що вирушили на його пошуки. Маса золотої пекторалі — 1140 г, діаметр — понад 30 см. Ювелірні техніки, що використовувалися для її виготовлення, — лиття за восковою моделлю, волочіння, філігрань, паяння, емалювання.

Але найбільшу кількість скіфських поховань знайдено на кримській землі, починаючи від царських усипалень (Золотий курган під Сімферополем, неподалік с. Вишнівка під Перекопом), численних, так званих «дружинних» поховань, могил воїнів і закінчуючи могильниками цілих поселень (біля с. Фронтове, що під Феодосією, поблизу с. Пририічне між Білогірськом і Нижньогірськом) та багатьма іншими. Геродот, який побував поблизу Кримського півострова у середині V ст. до н. е., визначив це місце як зону постійного проживання скіфів.

Ознаками їхньої культури вважають «скіфську тріаду», яка складається з характерних предметів: зброї — мечів-акінаків і бронзових наконечників стріл, прикрас у звіриному стилі й кінського спорядження.

Усі ці археологічні пам'ятки представляють скіфську художню творчість, яка, спираючись на давньосхідні традиції, створила неповторну символічно-знакову систему образів і яскраво визначена в особливій течії декоративно-прикладного мистецтва.

Зокрема, особливо популярними стали зображення різних тварин, що й послужило основою створення самобутнього й неповторного скіфського звіриного стилю, відомого на великій території — від Північного Причорномор'я до Середньої Азії й Сибіру. Деякі вчені вважають, що в основі звіриного стилю лежать магічні уявлення скіфів про бажання оволодіти якостями, властивими звіру: прудкістю, силою, влучністю. Інші ж схильні вбачати зв'язок між звіриним стилем і міфологією, коли скіфські боги мали зооморфний образ. Іноді звіриний стиль розглядають як символічно-знакову систему, що втілювала загальні уявлення про світобудову. Цілком імовірно, що окремі образи звіриного стилю, які сягають тотемістичних уявлень, були пристосовані до умов ієрархічно-станового суспільства. Поширена думка дослідників щодо тотемістичного значення образу оленя, від якого й походить етнонім «скіфи».

Скіфи мали культурні зв'язки з грецькими містами-колоніями: Ольвією — у гирлі Дніпровсько-Бузького лиману, Тірою — у гирлі Дністра, Херсонесом — біля сучасного Севастополя, Пантікапеєм — на місці нинішньої Керчі. Скіфи торгували з греками продуктами скотарства, хутрами, хлібом, лікарськими рослинами, деревом, а діставали від них різні ремісничі вироби, предмети побуту, посуд, прикраси.

Взаємозв'язок еллінської та скіфської культур яскраво виявився в елліно-скіфському мистецтві. У цьому процесі однаково були зацікавлені скіфи, які отримували втілення своїх ідеологічних концепцій, та греки, які забезпечували ринок збуту для своєї продукції. На відміну від суто грецького мистецтва з його монументальною скульптурою, живописом, мозаїкою, вазописом, скіфи приділяли більше уваги рельєфному оздобленню костюма, кінської вузди, воїнського обладунка, посуду, ритуальних речей.

Неперевершеним шедевром елліно-скіфського мистецтва є золота пектораль з Товстої Могили, про яку ми уже розповіли. Вона була виконана згідно з традиціями грецького мистецтва. Але пізніше еллінські майстри, пристосовуючись до смаків скіфської знаті, почали виготовляти на замовлення речі, спеціально призначені для збуту у скіфському середовищі. За змістом більшість зображень на цих предметах пов'язана зі скіфськими космогонічними уявленнями та ідеологічними концепціями. Так, на кубку з кургану Куль-Оба представлено сцени міфу про трьох синів скіфського першопредка: два старших брати зображено у той момент, коли вони заліковують рани, отримані внаслідок невдалого натягування тятиви батькового лука. Отже, мистецтво скіфського періоду пропонує свій спосіб осмислення світу і є досить універсальним для культури, яка базується на міфологічному мисленні. Не маючи раніше зображувального еквівалента, вона позичила його у сусідів, але трансформувала у своєрідну міфологічно-мистецьку систему.

У II ст. до н. е. з Нижньої Волги й Дону в приазовські степи вторглися нові ірномовні кочівники — **сармати** (алани, роксолани, язиги). Витіснивши частину скіфів до Криму, за Дунай і Дністер та підкоривши собі завойовану територію, сармати на початок нашої ери зайняли більшість степових районів Півдня сучасної території України.

Сармати вели постійні завойовницькі війни і тримали в покірності сусідні племена. Як і всі індоіранські народи, сармати сповідували семибожжя з провідним культом бога війни, що уособлював меч, а також поклонялися сонцю й вогню.

Образи тварин домінували у релігійно-культових уявленнях сарматів, їхнім особливим культом був культ коня. Коням приносили жертви, але в той же час і коней приносили в жертву своїм господарям, поєднуючи їх разом у загробному світі. Правда, дуже часто сармати, жаліючи свою шановану тварину, клали у могилу хазяїна її символ — вузду. Культура сарматів характеризується звіриним стилем, який на той час став інтернаціональним. Однак зображення тварин різнилися від скіфських манерою трактування: меншим реалізмом, значною стилізацією, орнаментальністю, а пізніше заміною традиційних звіриних мотивів геометричними узорами.

Важливою особливістю мистецтва сарматів стала інкрустація різних образів кольоровими вставками. Для їх оздоблення використовували коштовне та напівкоштовне каміння різних кольорів, що сприяло розвиткові «поліхромного стилю»: одяг, взуття, вироби з металу оздоблювалися самоцвітами, намистом, бісером, кольоровою емаллю тощо. У поліхромних ювелірних прикрасах застосовувалися також філігрань, чернь. Сармати познайомили з цим германців, а ті, відповідно, — усю Західну Європу. У перших століттях нашої ери формується справжня мода на так званий «сарматський поліхромно-бірюзовий звіриний стиль».

Характерною рисою сарматського суспільства було застосування графічних знаків-емблем, схожих на ієрогліфи або монограми. Сарматські знаки мали значення спочатку родових, а потім сімейних та особистих символів. Свої династичні й особисті знаки мали царі сарматів, а під їх впливом такі знаки з'явилися у боспорських царів. Сарматські емблеми виконували одночасно функції тамги (знака власності) і герба.

Ментальною особливістю народу була важлива роль жінок у воєнних і державних справах. Згідно з давньогрецькими джерелами, сарматські дівчата не мали права виходити заміж доти, доки не вб'ють хоча б одного ворога. Є свідчення, що сарматські жінки посідали царський трон. Свобода сарматських жінок та їхня активна роль у суспільстві стали, мабуть, одним із джерел міфів про амазонок — жінок-воїнів, що жили на берегах Дону й Азовського моря. Серед інших народів сармати виокремлювалися і досить дивним за сучасними уявленнями звичаєм деформувати черепи. З цією метою дітям туго перемотували голову, у результаті чого череп з часом набував довгастої форми.

Матеріали археологічних розкопок репрезентують поховання й скарби сарматських курганів, що були знайдені дослідниками на півдні України. До складу так званих «вершницьких скарбів» входять деталі кінської збруї, серед яких виділяються фалари — срібні або бронзові, часто багато орнаментовані бляхи, що служили для прикрашання коней. Крім того, характерними є бронзові казани, срібний і бронзовий посуд, зброя (найчастіше — наконечники спи-

сів і стріл). Є припущення, що це трофеї, захоплені сарматами. Такий скарб знайдено у Криму в кургані біля с. Чистенька неподалік Сімферополя. Дуже багатим виявилося кримське поховання у Ногайчинському кургані Нижньогірського району. Жінка похована у дерев'яному розмальованому саркофазі разом із численними коштовними прикрасами й предметами, що вражають майстерністю виготовлення, більшість з яких є справжніми витворами мистецтва.

Незважаючи на яскраву індивідуальність, сарматська культура дуже близька до скіфської, асиміляція з якою визначила їхню спільну долю в історії культури як скіфо-сарматську. Найважливіше значення духовної культури скіфів і сарматів полягало в тому, що вона була своєрідним містком між Азією та Європою, між давниною й сучасністю, зберігши частину рис ранньозалізного віку.

2.10. Античність у діалозі з культурою місцевих племен на теренах України

VIII — кінець VI ст. до н. е. — це період великої грецької колонізації українського простору. Україна нерозривно пов'язана з античністю, яка стала справжнім джерелом для вітчизняної художньої культури. Носіями культури Еллади були грецькі міста-поліси на узбережжі Чорного й Азовського морів — Тіра (зараз Бєлгород-Дністровський), Ольвія (с. Парутине біля міста Миколаїв), Херсонес (на території сучасного Севастополя), Феодосія, Пантікапей (сучасне місто Керч), Керкінітида (сучасна Євпаторія) та інші.

Вони почали створюватися з VI ст. до н. е. і поступово утверджувалися як міста-держави з правильним плануванням вулиць, вимощених кам'яними плитами, високим рівнем благоустрою (наявність водогону, водостоків тощо).

З басейну Егейського моря ввозилися товари: вино, оливкова олія, зброя, тканини, мармур, ювелірні прикраси тощо. До Греції і міст Малої Азії експортувалися раби, хліб, скот, шкіра, засолена риба. Однак з часом основну частку в торгівлі складала продукція місцевого виробництва. Цьому сприяв той чинник, що у містах-полісах проживало й отримувало навички ремесел, мистецтва, будівництва, виготовлення кераміки, зброї, ювелірних виробів і місцеве населення. Тому вплив грецької культури став значущим і, згідно з твердженням Геродота, поширювався далеко на північ, за Дніпровські пороги.

Пам'ятки мистецтва грецьких колоній дійшли до нас у формі грецьких скульптур, місцевого та імпортованого виробництва, надгробних рельєфів на міфологічні й побутові теми, мармурових різьблених саркофагів, ювелірних виробів. Від античної грецької культури місцеве населення також запозичило теракоти і фрески. Теракоти (від італ. — обпалена земля) — неглазуровані керамічні вироби з обпаленої кольорової пористої глини, в основному червоного, брунатного, кремового кольорів. У цій техніці виконувалися архітектурні де-

талі, облицювальні плити, посуд, вази. Фрески (від італ. — свіжий) — живопис фарбами, водяними або розведеними на молоці, на свіжій вогкій штукатурці. Фрески використовувалися для оздоблення культових споруд, церков, соборів, палаців. Незважаючи на те, що вони давно відомі з часів Давнього Єгипту та Месопотамії, на українські землі фрески потрапили завдяки роботам античних майстрів.

Найбільші еллінські колонії півдня України були об'єднані у дві держави — Боспор і Херсонес, які стали головними пам'ятками античної культури в Криму (на їх місці досі ведуться наукові дослідження).

Знайдені під час археологічних розкопок Боспору предмети із заліза, міді, бронзи, дорогоцінних металів, залишки виробництва свідчать про значні досягнення в галузі металооброблення. Відкриті розкопками житлові будинки й господарські будівлі, палаци, храми, поховальні спорудження, колодязі, оборонні й підпірні стіни свідчать про досягнення найвищого для Боспору рівня будівельної справи. Столяри виготовляли меблі, візки, саркофаги; вироби прикрашали різьбленням, розписом, інкрустацією. З глини виготовляли будівельні матеріали, посуд, тару для рідких і сипких продуктів, пряселиця й гирки для ткацьких верстатів, рибальські грузила, статуетки. З інших виробництв помітними були прядивно-ткацьке, шкіряне, косторізне. Поряд з невеликими ремісничими майстернями зводили великі майстерні-ергастерії, у яких використовувалася праця рабів. Гербовий знак цього царства нагадує тризуб.

Великі міста-колонії мали зазвичай три центри: порт з прилеглими районами, де будувалися кораблі й знаходилися склади товарів; агору — політичний центр міста. Вона виглядала як майдан, де відбувалися народні збори та розташовувалися дошки із законами та наказами. Також тут розміщувалася будівля міського самоврядування: булевтерій (міська рада) і пританей (місце роботи урядовців (пританів) та урочистих зустрічей іноземних послів). Третім центром був акрополь — підвищена й укріплена частина міста, оточена міцними кам'яними стінами. Тут також знаходилися храми та проживали жерці. Акрополь був місцем схову жителів у випадку наближення ворога.

Археологічні пам'ятки акрополя Боспорського царства: храм Аполлона, святилище Деметри, храми Діоніса, Афродіти, Артеміди, Асклепія — зачаровують красою будівель. Вражають залишки зведеного в останній чверті IV ст. до н. е. монументального комплексу, який ототожнюють із палацом Спартокідів (династія правителів Боспорського царства 438—109 рр. до н. е.). У міській окрузі збереглися величні поховальні склепи. Склепінчасті склепи таких курганів, як Царський і Золотий, імовірно, були усипальницями боспорських царів. Їх датують IV ст. до н. е. і справедливо вважають унікальними пам'ятками світової архітектури.

Архітектурні відкриття еллінів знайшли продовження і на кримській землі: при будівництві культових та громадських будівель застосовувався ордер (стиль) і перистиль (прямокутний двір, сад, майдан, зала, оточені з чотирьох боків звичайною колонадою). В античних колоніях існувало не менше як

по півтора-два десятки таких храмів. Серед них називають залишки двох із них — Аполлона Дельфінія в Ольвії (V ст. до н. е.) і храм у Пантікапеї (друга половина V—IV ст. до н. е.).

Про наступність античного мистецтва наші сучасники дізнаються завдяки його лапідарним традиціям (від лат. *lapidarium* — висічений у камені), основаних на короткості, стислості, виразності стилю. Ці якості властиві написам на античних кам'яних пам'ятках, у тому числі й надмогильних — стелах. Спочатку це були різні мармурові або вапнякові плити, увінчані карнизом чи фронтоном, на яких були тільки написи. А з III ст. до н. е. на стелах з'являються рельєфи із зображеннями небіжчиків, іноді їхніх родичів, різні сцени з життя померлих. Так, цікавими є боспорські стели IV—III ст. до н. е., у розписах яких переважають античні художні елементи.

Пластичне мистецтво стало одним з провідних в античному світі, що сприяло його подальшому розвитку і в Північному Причорномор'ї.

Копії творів видатних скульпторів, таких як Скопас, Пракситель, встановлювалися у храмах, палацах, на площах. Так, в Ольвії знайдено постамент статуї з підписом Праксителя. Відомі також, наприклад, великі статуї левів в Ольвії (кінець IV — початок III ст. до н. е.), статуя Діоніса з Пантікапея (початок IV ст. до н. е.). Але до наших днів в основному дійшли скульптури, призначені для невеликих закритих приміщень: Діоніса з Тірітаки (кінець IV — початок III ст. до н. е.), Афродіти (III ст. до н. е.), Деметри (IV ст. до н. е.), Геракла (I—II ст. н. е.) та інші з Пантікапея. Анімалістична скульптура була теж дуже поширена для античної традиції пластичного мистецтва. Фігури тварин і птахів мали завжди символічне значення, що сприяло їх розвитку у грецьких колоніях Криму.

Особливу роль жителі колоній надавали театру, який став не стільки місцем відпочинку, скільки трибуною заклику громадян полісу та уособленням естетичного катарсису — духовного очищення, наповнення життєвих сил, завдяки чуттєвим та емоційним переживанням під час сценічного дійства.

Збереглися різноманітні свідчення про театри Ольвії, Херсонеса й Боспору. Напис, знайдений біля театру Херсонеса, свідчить про проведення в Херсонесі літературно-музичних змагань, до яких входили трагедія, комедія, сатирична драма. Найпопулярнішими були трагедія Евріпіда «Іфігенія в Тавриді», п'єси Софокла «Скіфи» та Антіфана «Скіфи й таври». Про існування місцевих драматургів згадується в херсонеському написі римського часу, де серед учасників музичних змагань названі комедіографи.

Велике значення у житті античних колоністів мала музика. Уже у школі дитина обов'язково навчалася грі на флейті та лірі, а різні світські й релігійні свята не могли проходити без музичного супроводу.

У Північному Причорномор'ї набули поширення ліра (карбувалася на ольвійських і пантікапейських монетах), кіфара, арфа, аулос (флейта), орган, сурма, труба. Тут проводилися агони — улюблені грецькі змагання. Серед імен учителів, яких запрошували для підготовки учасників, згадують вихідця з

Північного Причорномор'я боспорянина Ісію (III ст. до н. е.), який готував музикантів до свята в Дельфах.

Жага до знань, прагнення до істини — незаперечна особливість давнього грека. Інтерес до історії та філософії не згасав протягом усього розвитку античних держав. У своїх натурфілософських поглядах учені того часу поєднували логічну аргументацію, абстрактно-математичне мислення з художньо-інтуїтивним осягненням світу як космосу. Комос став основним поняттям еллінів, що визначав буття в їхньому світосприйнятті як порядок, що протистоїть хаосу. Любомудрствування-філософствування для греків — ідеальний стан душі й думки.

Історик Сіріск, який жив у II ст. до н. е. у Херсонесі й описав історію свого міста, був увінчаний золотим вінком, і на його честь видано почесний декрет. У цей час проживали й творили філософи Біон Борисфеніт з Ольвії та боспорянин Смікр, котрий уславився справедливістю. Він, подібно до Сократа, викладав своє вчення на перехрестях доріг, де завжди збиралося найбільше людей. Відомий філософ Сфер Боспорський досяг великих успіхів у науках, живучи при царських дворах у Спарті та Єгипті й написавши близько 40 праць на різні теми: «Посібник з діалектики», «Про атоми й образи», «Про світ», «Про основи», «Про царську владу» та ін.

Особливе місце в античних містах-колоніях було відведено фізичному вихованню. Задавши старт постійній змагальності — агоністиці, давні греки визначили на майбутні тисячоліття високий статус Олімпійських ігор. У нарисах тих часів згадується багато різних видів спорту, з яких проводилися змагання (біг, метання диска, списа й м'яча, гімнастика, кулачні бої, плавання, кінні змагання, стрільба з лука). Наприклад, з ольвійського напису IV ст. до н. е. відомо, що один з лучників пустив стрілу на 282 оргії (521,7 м). У Північному Причорномор'ї знайдено панафінейські амфори, якими нагороджували переможців спортивних змагань в Аттиці (Афіни). Юнаки з Північного Причорномор'я рано залучалися до суспільно-політичного та військового життя. Агоністичний дух культивувався еллінами в усіх життєвих сферах і поширювався ними на всі території, включаючи колонії, сприяючи їх розвитку та високим досягненням.

Однак і потяг до краси був генетично закладений у греків, що і пояснювало їхню постійну потребу у витонченості — мірі-гармонії. Цьому сприяло мистецтво, без якого еллін не міг уявити свого життя. Усе, що створювалося майстрами, мало дуже високу естетичну цінність. Ювелірні витвори ставали справжніми шедеврами, наприклад: золоті діадеми, прикрашені в центрі геракловим вузлом (Херсонес й Артюхівський курган), золоті намиста з різноманітними підвісками V—IV ст. до н. е. (Пантікапей, Херсонес), срібні браслети з прикрасами у вигляді лев'ячих голів (Пантікапей). Багатство ювелірних виробів та виробів різних ремесел в античних державах Північного Причорномор'я не має аналогів у побуті інших народів Східної Європи.

Римська імперія, глобально розширивши свої території, дотримуючись свого суспільного ідеалу — світового панування, завоювала й грецькі колонії у

Північному Причорномор'ї та Криму. У першій половині II ст. до н. е. Херсонес отримав від римської адміністрації права елевтерії («свободи») і місто було визначено головним форпостом імперії. Присутність римського гарнізону в Херсонесі, на Боспорі, на території сучасної Балаклави, збудована фортеця Харакс на мисі Ай-Тодор сприятливо вплинули на життя місцевого населення. Було зведено водогін, терми, галереї, зали для відпочинку й бесід, майданчики для гімнастичних вправ, латрини — туалети з проточною водою, херсонеський театр перебудовано на цирк для гладіаторських боїв. Але вплив римлян у Північному Причорномор'ї був більше політичним, воєнізованим, ніж естетичним.

Що ж до Херсонеса, то цьому місту часів античної колонізації ще доведеться зіграти провідну роль у наступних століттях, коли монотеїзм посяде місце великого пантеону язичеських богів і християнство прийде на Русь з хрещенням Великого князя Київської Русі Володимира.

Це унікальний центр світової цивілізації, який досі образно називають «слов'янськими Помпеями», і він закономірно входить до списку пам'яток, що претендують на статус світової спадщини ЮНЕСКО.

Отже, панівна у світоглядній позиції давніх греків цінність калокагатії була сприйнята місцевим населенням не стільки як гармонійне поєднання фізичних (зовнішніх) і моральних (душевних, внутрішніх) достоїнств людської особистості, скільки як соціально-політичний, етичний та естетичний ідеали громадянина, який прагне до здійснення колективної мети суспільства. Це стало яскравою новацією для жителів півдня України, прогресивним явищем, що і привело до прискорення їхнього економічного, політичного та культурного розвитку.

Водночас різкий реалізм і конкретний утилітаризм римської ціннісної картини світу орієнтували її представників на пріоритети військової, інженерної діяльності, що також знайшло відображення у світовідчутті місцевих племен.

Так, античні міста й поселення у своєму розвитку стали органічною складовою всього північнопричорноморського простору давньої України. Тисячолітня епоха античної цивілізації у Північному Причорномор'ї безслідно не минула. Завдяки постійному контакту античних міст з місцевими племенами утворився своєрідний варіант їхньої взаємодії, де антропоцентричність, концептом якої є звеличення людини в античній культурі, вступила в конструктивний діалог з деякою агресивністю, але великим життєлюбством і динамічністю племінної культури скіфів, сарматів та інших місцевих народів. Внаслідок взаємодії еллінів і місцевих племен відбувався культурний поступ та взаємозбагачення народів, які населяли територію нинішньої України.

Найдинамічніший культурний розвиток давнього населення України на шляху до цивілізації пов'язаний зі скіфо-сарматськими й античними здобутками та звершеннями. Архетип людини, сформований первісністю, доповнився у цей час понятійними основами бінарних опозицій: гармонії і хаосу, конструкції та деструкції, добра і зла, прекрасного й потворного. Людина, ще усвідомлюючи свою органічну цілісність із соціумом і Космосом, формує феномен своєї

суб'єктивності (європейські цінності). Незважаючи на характерний для кіммерійських, таврських, скіфо-сарматських племен надособистісний тоталітарний базис їхнього світосприйняття (східні цінності), у соціокультурному просторі України була сформована контактна зона цих двох ціннісних світів: Сходу й Заходу, конструктивність діалогу яких буде визначати модель соціокультурного простору на багато наступних століть.

2.11. Культура давніх слов'ян

Родовід праслов'ян виводять ще з пізнього палеоліту з мізинської культури та епохи енеоліту — трипільської культури. Тісні контакти слов'ян з античною Елладою без перебільшення мали місце, але крім греків та скіфів східні слов'яни спілкувалися і з іншими народами, переймаючи від них елементи культури, вірувань, проте залишаючись самими собою, витворюючи свою власну культуру, яку й сьогодні називають хліборобською. Суттєві зміни в історії давніх слов'ян припадають на I тис. н. е. Це пов'язано з їхнім великим розселенням, що стало суттєвим фактором у формуванні етнокультурної та політичної карти слов'янських народів на території Центральної та Східної Європи. Найяскравіше творчий геній давніх слов'ян на території України виявився в зарубинецькій (II ст. до н. е. — II ст. н. е.) та черняхівській (II—V ст. н. е.) культурах. Остання в історії України характеризується вченими як культура антів.

Заняття хліборобством, яке потребує тривалої осілості, зумовлювало світогляд давніх слов'ян з їхнім почуттям єдності з природою, формування стилю життя і мислення, вироблення способу орієнтації та освоєння світу, що органічно входило в їхню культуру, передаючись у багатьох поколіннях від батька до сина. Землеробство було орним, але екстенсивним. Ділянки експлуатувалися до повного виснаження. Їхня родючість відновлювалася шляхом довготривалого або короткочасного перелогу — залежно від потреб господарства. Перехід до інтенсивного землекористування відбувся у VIII ст. у зв'язку з поліпшенням кліматичних умов і збільшенням народонаселення. Невід'ємною складовою обробітку ґрунтів, особливо на Поліссі, була підсічна система — засіб розчищення нових земель під посіви.

Прогрес у землеробстві супроводжувався вдосконаленням сільськогосподарських знарядь праці. На межі нової ери носії зарубинецької культури користувалися дерев'яним ралом, а черняхівці — плужним ралом із залізним наральником і чересло́м. У VIII—X ст. збільшуються їхні розміри, вдосконалюється конструкція в напрямі до перевертання підрізаного пласта, збільшується глибина оранки до 10—15 см. Врожаї збирали невеликими серпами, відомі й залізні коси. На VIII —X ст. припадає масове використання жорен. Широке використання плуга із залізним лемешем підвищувало продуктивність хліборобської праці, значно збільшувало якість обробітку землі та сприяло освоєнню цілини.

Складовою землеробства було тваринництво й птахівництво. Уже у перших століттях нової ери з'явилися пружинні ножиці для стрижки овець. Серед промислів, що також посідали суттєве місце у господарстві землеробів, назвемо мисливство. Від нього мали доповнення до продуктів харчування та отримували хутра і шкіру для шиття одягу чи взуття. Хутро було одним із ходових товарів, яким торгувало слов'янське населення на причорноморських і прикаспійських ринках. Хозари отримували данину від слов'янських племен також хутром. Одним із найдавніших занять слов'ян було бортництво — збирання меду диких бджіл.

Розвиток землеробства визначив прогрес інших галузей господарства, у тому числі й ремесел: металургійна справа, ковальство, гончарство, оброблення дерева, шкіри, каменю, прядіння, ткацтво, виноробство, борошномельне виробництво. Провідним у господарському житті східних слов'ян було залізне ремесло (добування заліза та його оброблення), що одним із перших виділилося в окрему галузь. Вражає асортимент залізних виробів, їхній досить високий технічний рівень. Давньослов'янським металургам була відома сталь та різні способи її виплавляння. У VII—IX ст. у слов'ян з'являються спеціальні поселення металургів.

Гончарство досягло значних успіхів: кераміку зарубинецької культури виробляли вручну з чорної глини, а черняхівської — із сірої глини з допомогою гончарного круга. Починаючи з II ст. н. е., гончарне виробництво стало масовим і орієнтувалося на ринок. Особливо високим технічним рівнем відзначалася черняхівська кераміка (кожна обпалювальна піч могла одноразово пропустити близько сотні виробів), якій притаманна висока художня якість в оформленні виробів. Керамічні вироби прикрашалися вигадливим орнаментом та зображеннями, що мали не лише естетичний, а й магічний зміст. Окремі екземпляри є справжніми витворами декоративного мистецтва.

У виробничій діяльності слов'ян важливе місце посідала деревообробна справа. Археологічні знахідки дають підставу вважати, що токарний верстат, з'явившись у III—IV ст., вже не зникає з виробництва. Деревообробка досягла високого рівня спеціалізації в галузі будівельної та столярної справи.

У середині I тис. н. е. значного розквіту набула ювелірна справа. Асортимент виробів сягав сотні найрізноманітніших предметів, що вписуються в коло євразійської групи ювелірного мистецтва. У VI—VII ст. з'являються виїмчасті емалі, пальчасті фібули, застосовуються складні технології: чернь, зернь, філігрань, інкрустація, різні види позолоти. Поряд зі штампованими ювелірними виробами масового вжитку виготовлялися високохудожні речі із золота та срібла, виконані методом складних технологій.

Територія між Дніпром, Карпатами і Дунаєм була досить густо заселена. Поселення розташовувалися на відстані 3—5 км. Більшість будинків були з дерева і глини, вкриті соломою та очеретом. Усі будівлі ховалися за земляним валом, огородженим великими гострими кілками; будували дерев'яні вежі та укріплення. Так виникали міста-городища (від слова «городити»). Звідси походить давньослов'янська назва міста — град.

Міфологічне мислення — це особлива сторінка духовної культури слов'ян. Життя слов'ян великою мірою залежало від природних явищ. Вони обожнювали природу, наділяли її людськими властивостями.

Особливий інтерес становить Збруцький ідол — чотиригранна кам'яна скульптура Світовида, випадково знайденого в річці Збруч. Він є своєрідним зображенням цілого пантеону язичницьких богів. Стовпоподібна триярусна конструкція Збруцького ідола та ієрархічність його окремих частин ілюструють космогонічні уявлення східних слов'ян. Всесвіт розподілявся ними на небо — світ богів, землю — світ людей та підземний світ. Основне місце серед зображень верхнього ярусу займає богиня родючості, бог Перун, зображений як воїн із шаблею, та ще дві фігури із суворими очима. Богів верхнього ярусу об'єднує шапка, що, можливо, відображає різні іпостасі єдиного слов'янського бога. У середньому ярусі зображена земля з хороводом жінок і чоловіків, у нижньому — підземні боги.

Міфологічні персонажі за характером їхніх зв'язків з колективом, важливістю для людини поділяються на декілька рівнів. До найвищого рівня належали боги з найзагальнішими функціями (ритуально-юридична, військова, господарсько-природнича). До таких богів належать Перун та Велес. За міфом, бог грози, який оселився на вершині гори, зверху переслідує свого змієподібного ворога Велеса, який живе на землі внизу. Причина розбрату — викрадена Велесом худоба, люди. Велес ховається послідовно під деревом, під каменем, перетворюється на людину, коня, корову. Під час поєдинку з Велесом Перун розколює дерево і камінь, метає стріли. Перемога завершується дощем, який приносить родючість.

Головний бог у слов'ян-язичників — Сонце, або Дажбог. Пізніше — це Хорс. На честь Сонця слов'яни влаштовували велике свято влітку, коли були найдовші дні. Богом вітру вважався Стрибог, покровителем скотарства — Велес, богом вогню та ковальства — Сварог, богинею мудрості й краси — Лада.

У дохристиянську пору для слов'ян характерним було об'єднання доброго й злого начала в образі одного й того самого бога. Наприклад, образ Велеса уособлював як добро (покровитель скотарства), так і зло (демон, який приносить смерть).

До наступного рівня могли відноситись божества, пов'язані з господарськими циклами, сезонними обрядами та цілісністю замкнених колективів. Це — Рід, Ярило, Купала, більшість жіночих божеств, з-поміж яких виділяється Макоша.

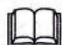
Нижчий рівень за функціями, що їх виконували божества, був найабстрактнішим, оскільки характеризував загальні поняття: Доля, Лихо, Смерть, Правда, Кривда тощо. Більшість з цих міфологічних персонажів входили до казкових сюжетів. Казкові герої, ймовірно, виступали як учасники ритуальних дійств у їх міфологічному образі: баба-яга, кощій, чудо-юдо тощо.

Найнижчий міфологічний рівень представлено неіндивідуалізованими істотами: духами, нечистю, тваринами, рослинами, джерелами, горами, камін-

ням. Вони просторово співіснували з людиною та уособлювалися домовиками, лісовиками, водяниками, русалками, мавками, кікіморами тощо.

Людина вписувалася в міфологічний світ, була його складовою. Однак з навколишнього міфологічного середовища її виділяла наявність душі, духу. Універсальну, синтезовану функцію, що узгоджувала всі міжрівневі стосунки, виконувало райське дерево. Біля нього приносили жертви, воно поєднувало світ людей і світ богів, землю і небо. Це було світове дерево, світова вісь, центр світу і втілення світу в цілому. У фольклорних текстах, прислів'ях, загадках, обрядах, замовляннях у цьому образі виступає вирій, райське дерево, береза, явір, дуб, сосна, горобина, яблуня. Трьом основним частинам райського дерева відповідали різні тварини: гілкам та верховіттю — птахи, стовбуру — бджоли, корінню — плазуни тощо.

Своєрідну періодизацію слов'янських язичницьких культів дав невідомий руський автор XII ст. в своєму «Слові про ідоли», в основу якого покладено повчання Григорія Богослова, спрямоване проти античного язичництва. Він виділив три основних етапи формування вірувань східних слов'ян: поклоніння упирям та берегиням, сучасною мовою — це своєрідний тип дуалістичного анімізму, пов'язаного із задобренням упирів і вдячністю берегиням, що захищають людину; поклоніння Роду і Роженицям, які, будучи божествами роду, поступово трансформувалися у божество плодовитості й родючості, де саме з Роженицею формувалося у ранніх землеробів уявлення про жіноче божество родючої землі, виливши сь на руському ґрунті в образі Макоші (Мокоші); вірування, пов'язані з Перуном — дружинно-князівським богом війни і зброї, що, власне, було справою пізнішої історії, який хронологічно відповідав народженню східнослов'янської державності, і, мабуть, не випадково, що перші свідчення про визнання нашими предками ідеї верховенства єдиного головного бога в працях грецького історика Прокопія належать до VI ст. Спробою посилення цієї ідеї стала перша релігійна реформа Володимира Святославовича. Ставлячи за мету укріплення держави, перетворення Києва на релігійний центр усіх східнослов'янських племен, він спробував приєднати східнослов'янських язичницьких богів до одного пантеону. У центрі дитинця, «на холму вне двора терема», він звелів збудувати дерев'яну статую бога Перуна із срібною головою і золотими вусами, а також Хорса, Даждьбога, Стрибога, Симаргла і Макоші, де Хорс і Даждьбог уособлювали сонце, однак мали різне походження (Даждьбог — слов'янське, Хорс — іранське). Споріднений Хорсу за походженням Симаргл поставав богом землі, підземного царства, Стрибог — слов'янським богом вітрів, а Макоша — богинею родючості. Проте із встановленням язичницького пантеону Київ не перетворився на єдиний релігійний центр всієї Русі. Язичництву з його політеїзмом і відсутністю єдиного верховного божества всіх слов'ян була чужа ідея централізації країни. В умовах зародження феодального способу виробництва вірування язичництва переставали задовольняти суспільно-історичний і культурний розвиток Русі і мусили поступитися християнству.

 *Рекомендована література*

Баран В.Д. Давні слов'яни / В.Д. Баран // Україна крізь віки: в 15 т. — К. : Альтернативи, 1998. — Т. 3.

Закович М.М. Культурологія: українська та зарубіжна культура / М.М. Закович. — К. : Знання, 1994.

Мифы народов мира: энцикл. в 2 т. / главн. ред. С.А. Токарев. — М. : Большая Рос. Энцикл., 1998. — Т. 2.

Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович. — К. : АртЕк, 1998. — 728 с.

Кордон М.В. Українська та зарубіжна культура: курс лекцій / М.В. Кордон. — К. : ЦУЛ, 2002. — 508 с.

Культурологія: теорія та історія культури : навч. посіб. / за ред. І.І. Тюрменко, О.Д. Горбула. — К. : Центр навч. літ., 2004. — 368 с.

Никольский В.К. Очерк первобытной культуры / В.К. Никольский. — М. : Пг., 1923. — 232 с.

Лосев О.А. История Украины (древнейшее время — начало XXI в.) : учеб. пособие / О.А. Лосев. — Симферополь : Атлас-компакт, 2010. — 452 с.

Сугробова Ю.Ю. Культурологія для вітчизняних студентів медичних вузів : навч. посіб. / Ю.Ю. Сугробова. — Сімферополь : Бизнес-информ, 2008. — 185 с.

Sugrobova J.J. Culture studies / J.J. Sugrobova // Manual. — Simferopol : Бизнес-информ, 2008. — 182 p.

Сугробова Ю.Ю. Культурологія : навч. посіб. / Ю.Ю. Сугробова, І.Д. Карпова. — Сімферополь : Форма, 2010. — 368 с.

Sugrobova J.J. History of Ukrainian culture / J.J. Sugrobova // Manual. — Simferopol : CSMU Press, 2011. — 152 p.

Храпунов И. Н. Древняя история Крыма / И.Н. Храпунов. — Симферополь : Сонат, 2003. — 192 с.

Розділ 3

КУЛЬТУРА КНЯЖОЇ ДОБИ

3.1. Передумови розвитку культури Княжої доби

Княжа доба в культурогенезі українського народу характеризується вагомими здобутками в усіх галузях суспільного життя та суттєвими досягненнями в духовній і матеріальній культурі. Культурне піднесення було зумовлене низкою чинників, зокрема, становленням на давньоруських землях державності, розвитком феодальних відносин, активізацією торговельних взаємин, налагодженням міжнародних зв'язків, відокремленням ремесла від сільського господарства та виникненням міст.

Особлива роль у розвитку культури в означений період належить хрещенню Володимиром Великим 988 р. України-Русі. Прийняття нової релігії спричинилося до становлення й розвитку новітніх видів духовної культури: книгописання, сакрального будівництва, монументального живопису (техніки фрески та мозаїки), іконопису, книжкової мініатюри, освіти та науки.

Християнство виступило своєрідним каталізатором державотворчих і культурних процесів Київської Русі, сприяло поширенню найкращих досягнень візантійської культури на давньоруських землях. Особливо це було відчутно на початковому етапі християнізації, оскільки давньоруська література розвивалася в руслі візантійських канонів, які визначали літературні жанри (житія, проповіді, повчання); іконопис відповідно до іконописного канону характеризувався статичністю й абстрактністю; в архітектурі набуває поширення візантійський стиль зодчества, запозичується техніка кам'яної та цегляної кладки, а також проникають й утверджуються художні особливості таких видів монументального живопису, як фрески та мозаїки. Але запровадження християнства й запозичення окреслених елементів духовної культури відбувалися не механіч-

но, а постійно переосмислювалися з огляду на місцеві художні традиції, творчо інтерпретувалися й, таким чином, набували національного забарвлення.

Культура Київської Русі розвивалася в руслі світових мистецьких тенденцій, проте сформувала оригінальні, властиві тільки їй художні риси. Це найбільш яскраво виявилося в містобудуванні, у композиції архітектурних ансамблів й окремих споруд, самобутності декоративно-прикладного мистецтва та пластики.

Культурний поступ населення Київської Русі відбувався на базі місцевих усталених мистецьких традицій, язичницької міфології, календарної обрядовості, музично-поетичної творчості, які відображали органічний зв'язок людини з природою. У мистецтві Давньоруської держави сформувалося оригінальне явище, зумовлене релігійним синкретизмом (двовір'ям), адже тривалий час на її теренах співіснували християни та язичники, а мистецтво нової релігії накладалося на художні традиції давньослов'янської язичницької культури.

3.2. Освіта

З прийняттям християнства освіта Київської Русі набула якісно нового характеру. Утвердження нової релігії зумовило необхідність у створенні шкіл, у яких могли б здобувати освіту перекладачі та переписувачі церковної літератури, духовні особи, будівничі храмів, іконописці, дипломати й державні мужі.

Письмові джерела свідчать, що відкриття першої школи в Києві датується 988 р. і пов'язано з хрещенням. Князь Володимир Великий відкрив школу «книжного вчення» при Десятинній церкві, у якій навчалося 300 дітей зі знатних родин. Діти мали бути ізольовані від домашнього впливу батьків, які навіть після прийняття християнства продовжували дотримуватися язичницьких звичаїв і традицій. Аналогічні навчальні заклади були відкриті в Новгороді, Чернігові, Володимирі, Полоцьку та інших містах Київської Русі.

В XI ст. у княжій державі відбувається поширення різних типів шкіл. Окрім шкіл «книжного вчення», тут діяли монастирські, школи грамоти, жіночі школи, було популярне кормильство.

Школи книжного вчення — це навчальні заклади підвищеного типу, де освіту здобували ті особи, які вже були письменними. Такого типу освітні заклади відкривали при дворах удільних князів. За зразком західноєвропейських шкіл тут викладали «сім вільних мистецтв». Відповідно до цього було передбачено опанування двома циклами: «тривіумом» і «квадріумом». Перший охоплює вивчення граматики, риторики й діалектики, а другий — арифметики, геометрії, астрономії й музики. Молодь готували до діяльності в різних галузях державного та церковного життя.

Монастирські школи діяли при монастирях. У них здобували освіту як майбутні ченці, так і світські особи. Зміст освіти для вихідців зі знаті передбачав опанування надбаннями західноєвропейської середньовічної освіти

й підготовку до високих посад у церковній ієрархії, а представники простолюддя вчилися читати та писати й готувалися до богослужінь. Монастирські школи України-Русі значно випередили школи європейських країн, оскільки освітній процес у них ґрунтувався на раціонально-практичному принципі. Навчання здійснювалося методами систематичних настанов, аналізу проблематики християнського віровчення з подальшим обговоренням. На відміну від європейських шкіл, де вчили латиною, навчання на Русі проводилося рідною мовою. У школах діяв статут, відповідно до якого перед майбутніми ченцями ставилися суворі вимоги: сподвижницька діяльність, грамотність, щоденна робота з книгами, тлумачення складних і незрозумілих місць у духовних творах менш досвідченим монахам і пастві, а також знання іноземних і живої розмовної мов, особливостей навчання лічбі й читання.

Школи грамоти відкривалися при церквах переважно в містах. Серед учнів шкіл були діти бояр, купців, посадників, лихварів, заможних ремісників. Утримувалися ці навчальні заклади за рахунок батьків, тому для бідних людей навчання було недоступним. Дітей учили читання, письма та лічби. Навчання проводилося за абеткою, яка складалася з 32 літер. Як підручники використовували Євангеліє, Псалтир, Молитвослов та інші богослужбові книги. Учні здобували практичні навички ведення діловодства, складання листів, договорів, цифрових рахунків тощо. Учителями були служителі церкви. Здійснювалося також і патріотичне виховання на основі билин, пісень, казок, оповідей учасників військових походів проти татаро-монгольських набігів.

Жіночі школи — навчальні заклади для виховання та навчання дівчат із шляхетних родин, у яких, окрім грамоти, навчали рукоділлю. Перше в Європі жіноче училище відкрито при Андріївському монастирі 1086 р. онукою Ярослава Мудрого Анною Всеволодівною.

Кормильство — форма домашнього виховання феодальної знаті. Для своїх малолітніх дітей князі підбирали так званих кормильців із числа воєвод і знатних бояр, які виконували роль і наставників, і управителів.

Про прогресивність освітньої справи в Київській Русі свідчить той факт, що в середньовічній Європі для жінок навчальні заклади були недоступними. Як наслідок, жінки зі знатних родин у Руській державі вирізнялися неабиякою освіченістю. Дочка князя Ярослава Мудрого королева Франції Анна прославилася своєю освіченістю. Вийшовши заміж за французького короля Генріха I, який був неписьменним (на шлюбній угоді княжна поставила підпис, а король — хрестик), привезла до Франції чимало книг і часто підписувала королівські угоди.

Загалом у Західній Європі Київ прославився своїми досягненнями в галузі освіти. Представники влади, духовенства Київської Русі були високоосвіченими людьми, князі володіли кількома мовами, а ремісники писали, вирізьблювали, викарбовували на виробах ім'я майстра. У Київ приїжджали на навчання іноземці з усієї Європи, серед яких нерідко були й престолонаслідники королівських дворів.

Про розвиток педагогічної думки Київської Русі свідчать різноманітні писемні пам'ятки, твори перекладні й оригінальні, написані вітчизняними авторами. Найдавніші праці, присвячені проблемам навчання та виховання, датуються XI ст., серед них такі перекладні праці, як «Бджола», «Злотоуст», Ізборники Святослава та ін.

«Бджола» — збірка, складена у Візантії й перекладена в Русі. До праці ввійшли цитати зі Святого Письма, афоризми й висловлювання отців церкви, античних філософів Демокріта, Сократа, Платона, Арістотеля. Основна мета збірки — ознайомлення читача з правилами християнського життя. Особливу увагу звернено на значення та необхідність виховання й навчання, роль позитивного прикладу дорослих у формуванні особистості дитини тощо. «Златоуст» — збірник окремих промов і висловлювань отців церкви. Два Ізборники Святослава 1073 і 1076 років — збірники псалтирів, молитвословів, текстів античної літератури пізнавального характеру. Зміст «Ізборника» 1073 р. містить 383 статті, викладені у формі запитань і відповідей, а 1076 р. — 44 статті виховного, навчального змісту, часто звернені до дітей, приміром, «Повчання дітям Ксенофонта» та ін.

Майстерність і точність перекладів свідчать про те, що давньоруські тлумачі дуже добре володіли знаннями іноземних мов, досконало орієнтувалися в літературі, побуті, звичаях і традиціях народу тієї країни, з мови якої здійснювався переклад.

Найдавнішою вітчизняною літературною пам'яткою, у якій порушуються педагогічні проблеми, є «Слово про закон і благодать» (1037—1050), написане київським митрополитом Іларіоном. Це був виступ митрополита перед Ярославом Мудрим і прочанами Київського храму св. Софії. Для цього твору характерний стиль проповідницької церковної традиції. Митрополит виступив на захист віри й моралі, відводячи християнству провідну роль у вихованні моральності та забезпеченні майбутнього Київської держави. У «Слові...» він високо оцінив освіченість, а головною метою виховання визначив підготовку молоді до служіння рідній землі та захисту її від нападників.

Найбільшим досягненням педагогічної думки Київської Русі XII ст. було «Повчання» київського князя Володимира Всеволодовича Мономаха. Це перший у середньовічній Європі педагогічний твір, написаний світською особою, в якому визначено правила високої особистої та суспільної моралі. У творі порушуються важливі питання християнського, морального, трудового та патріотичного виховання. Володимир Мономах обґрунтував важливість прикладу у вихованні. Як зразок для наслідування він наводить життєвий досвід свого батька та власні вчинки, гідні наслідування, наголошуючи, що молодь має бути старанна в навчанні, віддана Батьківщині, працьовита. Володимир Мономах заклав основи гуманістичного виховання, закликаючи до милосердя, добродійного ставлення до дітей-сиріт і вдів. Висловлені в «Повчанні» ідеї знайшли продовження в українській педагогічній думці та в інших слов'янських народів.

Таким чином, прийняття християнства зумовило формування особливої системи навчання й виховання, до якої увійшли різні типи шкіл для всіх

верств населення. Проте розквіт освітньої справи в Київській Русі був надовго перерваний навалою орд Батия, що не дало змоги руським школам підвищеного типу досягти рівня Болонського, Паризького та інших західноєвропейських університетів. Той факт, що Київська Русь 250 років жила під іноземним гнітом, суттєво вплинув на стан освіти, як і на інші ділянки духовного життя, що зазнало нищівного впливу, у результаті чого рівень освіченості населення знизився, а культурні зв'язки із Заходом послабилися.

Освітні традиції Київської Русі успадкувала й продовжила розвивати Галицько-Волинська держава. У Галицько-Волинському князівстві, як і в Київській державі, діяли різні типи шкіл, які перебували на утриманні держави, церкви або функціонували на пожертви приватних осіб. Перші навчальні заклади були засновані в Галичі, Звенигороді, Перемишлі. Серед них літописці згадують школу «книжного вчення» Ярослава Осмомисла, яка знаходилася при Успенському соборі в Галичі. У багатьох містах і селах держави діяли школи грамоти і школи майстрів грамоти, в яких навчали дітей читання, письма, лічби та церковного співу.

В освітній системі Галицько-Волинського князівства остаточно склався тип української елементарної приватної домашньої школи — **школи-дяківки**, яка згодом в умовах чужоземного гніту відіграла важливу роль у збереженні української писемності. Учителями в такого типу школах були дяки, які часто були єдиними в містечку, хто знав руську азбуку, умів читати й писати слов'яноруською мовою.

Освіта в давньогалицькій державі була доступною не тільки дітям суспільної верхівки, але й простого люду. Як приклад, митрополит Петро, син бідного селянина, сирота, зміг одержати в XIII ст. на Волині таку освіту, що посів найвищий щабель у церковній ієрархії.

Шкільництво Галицько-Волинського князівства відрізнялося від системи освіти в Західній Європі тим, що навчання проводилося рідною мовою й освіта була доступна жінкам, а від Київської Русі тим, що освіту могли здобувати не тільки дочки князів і бояр, але й усіх суспільних верств.

Діти князів, бояр, духовенства та купців мали змогу навчатися за поглибленою програмою в приватних учителів у домашніх умовах. Окрім розумового, морального й фізичного виховання, у Галицько-Волинському князівстві значна роль відводилася військовій підготовці молоді.

Дослідники історії освіти стверджують, що саме розвиток шкільництва привів до економічного процвітання, налагодження широких дипломатичних і торговельних зв'язків, досягнення в науці, мистецтві та державному будівництві Галицько-Волинського князівства.

3.3. Книгописання і література

Писемність існувала в Київській Русі ще в дохристиянський період, проте її зразки, що виконувалися, можливо, у вигляді вузликового письма, а та-

кож «чертами і різами» на бересті та дерев'яних дощечках, до наших днів не збереглися.

Важливим свідченням наявності писемності в язичницькі часи є договори русичів з греками 911, 944 та 970 років, князів Олега, Ігоря й Святослава, зміст текстів яких зберігся в «Повісті минулих літ».

Розвиток освіти, спричинений хрещенням Давньоруської держави, сприяв поширенню писемності, книгописанню та утвердженню книги в духовному житті народу. Найдавніші книги писали на тонкій шкірі — пергаменті. Спочатку це були привезені з Греції й Азії досконало вичинені шкіри віслюків, а згодом — місцеві, виправлені телячі шкіри. Чорнило виготовляли самі писарі з різних природних матеріалів, зокрема кори дуба або вільхи, вишневого клею, борщу, квасного меду тощо. Писали гусячим пером.

Із прийняттям християнства в давньоруській писемності утверджується новий слов'янський алфавіт — кирилиця, яку близько 982 р. створили рівноапостольні просвітителі, ченці з Болгарії Кирило (Костянтин) і Мефодій. Вони жили в м. Солуні (Салоніки) у слов'янському оточенні й для створення єдиної мови для слов'ян узяли за зразок грецьку абетку й граматику, а також знайдені в Херсонесі «роуськсы песьмены». Її азбука складається із 43 літер, з яких 24 — грецькі, а 19 — оригінальні слов'янські. Винайдення кирилиці й переклад «солунськими братами» Святого Письма та інших церковних книг започаткували утвердження християнства серед слов'ян.

Учні й послідовники Кирила та Мефодія створили значну частину церковної лексики, так звану церковнослов'янську, або старослов'янську, мову. Проте русичі майже одночасно із засвоєнням кирилиці почали писати мовою, дещо відмінною від церковнослов'янської.

Давньоруський різновид кириличного письма, який стали застосовувати в усіх сферах життя, окрім церковної, одержав назву давньоруської мови. Оскільки усталених правил для цієї мови не було, то в різних куточках держави вона мала певне регіональне забарвлення. Це дає змогу дослідникам визначати ймовірне місце написання пам'ятки, а також робити висновки про походження автора того чи іншого твору, рівень його церковної освіти.

У багатьох давньоруських писемних пам'ятках учені знаходять ознаки подібності з майбутньою живою українською мовою, навіть при тому, що ці твори часто переписувалися в інших землях Київської Русі. Риси української мови пізніших українців простежуються в Остромировому Євангелії, «Ізборнику Святослава», а також в Архангельському Євангелії 1092 р.

Найстаріші давньоруські рукописи писали каліграфічним письмом, так званим уставом. Для цього письма характерна простота, бо в ньому переважали прості лінії, відносно правильні кути або часті кола. Пізніше устав трансформувався в напівустав — письмо ламане, неправильне з літерами над рядками. Як в уставі, так і напівуставі кожну літеру писали окремо від інших. Потім літери одного слова почали писати поруч, і так сформувався скоропис.

Книгописанням займалися ченці, священики, диякони. У Печерському монастирі як переписувач великої слави зажив чернець Іларіон, що «знав зручно книги писати й днями та ночами писав їх у келії блаженного Теодосія».

Із часом кількість фахових переписувачів зросла, виник розподіл праці: одні переписували текст, інші малювали ініціали (перші літери на сторінці) і книжкові мініатюри.

Праця переписувача була важкою й потребувала великих зусиль. У старих рукописах трапляються записи, у яких переписувачі з гумором відгукувалися про свою роботу, приміром: «Радується купець, як вернеться додому, а корабель, як прийде до тихої пристані, а віл, як визволиться з ярма, — так радується писець, як побачить останній лист». Можна натрапити також на побожні зітхання переписувачів на зразок «О Господи, поможи, о Господи, поспіши, дрімота непоборна, в цім рядку я помилився...».

У Київській Русі книги дуже високо цінувалися. Князь Володимир Василькович за один молитовник заплатив 8 гривень, тоді як ціле село придбав за 50. Книги оправляли в міцну обкладинку, зроблену з дерева, обтягнуту шкірою. Часто їх оздоблювали срібною оправою та багатою орнаментикою.

Люди дуже берегли власну книгу: записували на ній своє ім'я й ставили застережливі записи-попередження на той випадок, якщо комусь заманеться її привласнити.

Особливу увагу книгописанню приділяли князі. Так, Ярослав Мудрий заснував майстерню-скрипторій, де писарі перекладали й переписували з іноземних мов книги. У літописі сказано, що він звелів багато книг переписати й склав їх у храмі св. Софії.

При Софійському соборі 1037 р. створено першу державну бібліотеку-книгосховище, книгами якої забезпечувалися новозбудовані церкви по всій країні. За підрахунками дослідників, у цій бібліотеці налічувалося близько 900 примірників рукописних книг.

Писемною пам'яткою, що вийшла з київської книгописної майстерні при храмі Софії Київської, є **Реймське Євангеліє**, яке датується 40-ми роками XI ст. Це книга кишенькового формату, призначена для особистого користування. Нині зберігається в Реймсі (Франція). Вона належала дочці Ярослава Мудрого Анні, яка, узявши шлюб із Генріхом I, привезла її до Франції. Дослідники стверджують, що Реймське Євангеліє — найдавніший зразок київської писемної школи.

Література Київської Русі охоплює твори, перекладені з іноземних мов, та оригінальні літературні праці. За змістом перекладну літературу поділяють на сакральну та світську. До сакральної літератури належали богослужебні книги — Святе Письмо, молитовники, требники; житія святих — агіографи; патерики — збірники коротких розповідей про ченців, аскетів; кормчі книги — пам'ятки церковного права, церковні статути; історичні хроніки; гомілетика — урочисті проповіді на християнські свята.

Тематика світської перекладної літератури була обширною, від військової («Александрія», «Троянська війна»), природничої («Фізіолог», «Шестиднев») до

повчальної (збірники з біблійними висловами й афоризмами, фрагментами з творів філософів та істориків на морально-етичну проблематику).

Першим оригінальним літературно-церковним твором у Київській Русі є **«Слово про Закон і Благодать»** (написане між 1037 і 1050 роками), автором якого був митрополит Іларіон — перший глава церкви руського походження. Праця належить до полемічної й панегіричної (похвальної) літератури.

У творі автор намагається довести, що християнство на Русі прийнято не через зовнішній тиск, а завдяки мудрості Володимира Святославовича. Таким чином, він виступив проти гегемонії Візантійської церкви і її спроб установити панування в духовному житті Київської Русі.

Митрополит Іларіон уперше в давньоруській літературі окреслює образ ідеального правителя. Він обґрунтовує ідею княжої влади й обстоює принцип прямого престолонаслідування. Називаючи Володимира рівноапостольним, висловлює міркування щодо зарахування князя до сонму святих. Людей на Русі, які прийняли християнське віровчення, він називає «новими» і вважає, що за ними майбутнє.

Іларіон, посилаючись на Біблію, намагається переконати, що Закон, який дав Господь через Мойсея «обраному» народові, завдяки Благодаті та Істині, які приніс усім людям Ісус Христос, робить рівними перед Богом всі народи. Тому, на його думку, Русь, яку хрестив Володимир, не потребує духовної опіки ззовні.

Оригінальними зразками давньоруської літератури є літописи. Традиція літописання склалася у Києві в X ст., звідки й поширилася всією територією Русі. Літописання велося у Переяславі, на Волині, у Галичі, у Новгороді, у Володимирі-на-Клязьмі та інших удільних князівствах. Авторами літописів були ченці, ігумени придворних монастирів, представники князівської адміністрації й навіть самі князі.

Найдавніші з літописів — Київський (близько 1037), Києво-Печерський (1037), Новгородський (1079) відомі за згадками, проте донині не збереглися.

Дослідження свідчать, що практично всі пізніші літописи в основі мають київський літописний звід, відомий під назвою **«Повість минулих літ»**, написаний, імовірно, ченцем Києво-Печерської лаври Нестором. «Повість...» укладено близько 1110 р. Згодом, 1116 р., вона зазнала редакції та доповнення ігумена Видубицького монастиря Сильвестра, а також 1118 р. одного з прибічників Мстислава Володимировича, після чого була суттєво змінена.

До цих днів твір дійшов у двох літописних зводах: Іпатіївському та Лаврентіївському. Лаврентіївський літопис зберігся в єдиному списку, написаному ченцем Лаврентієм у 1377 р. Іпатіївський (від назви Іпатіївського монастиря під Костромою, звідки походить список) датується XV ст. Дві версії славетної пам'ятки давньоруського літописання мають певні відмінності за змістом і пафосом, але в українській історіографії вважають Іпатіївський список автентичнішим, пов'язаним з українськими землями та менше спотвореним пізнішим редагуванням. «Повість минулих літ» демонструє релігійність, патріотизм, моралізаторський стиль — характерні ознаки всієї давньоруської літератури.

У «Повісті минулих літ» містяться історичні знання не тільки русичів, але й досягнення європейської історичної думки, традиції візантійської духовної культури. Вступна частина літопису відтворює панораму світової історії, показує місце Київської Русі на політичній карті тодішнього світу, аргументує ідею взаємозв'язку історії всіх народів.

У «Повісті...» розповідається про зародження давньослов'янської держави та її столиці Києва, про військові подвиги русичів, народні заворушення, княжі міжусобиці.

Очевидно, що джерельною базою «Повісті...» стали Біблія, візантійські хроніки, зокрема «Хроніки» Георгія Амартола, житія святих, приповідки Соломона тощо. До цього літопису ввійшли попередні літописні зводи, «Повість галичанина Василія» (1097), «Ізборник Святослава», церковні повчання, усні перекази. Увійшли до літопису й офіційні державні документи, зокрема договори русичів з греками.

Своєрідним літописним твором, що дійшов до нас написаним у формі літопису-автобіографії, є **«Повчання» Володимира Мономаха**. Цей твір відомий у літературі під назвою «Повчання Мономаха своїм дітям» і охоплює період від 1066 до 1117 років.

Автор «Повчання» на прикладі власного життя розмірковує над проблемою добра й зла, грішного й праведного. У праці виділяється три частини. Перша з них — це звернення від імені князя Ярослава Мудрого до синів із закликом жити в мирі й дружбі, не переступаючи кордони. «Якщо будете жити у ненависті та в роздорах, — наголошує автор, — то самі загинете та загубите землю батьків і дідів своїх, придбану їх власною працею».

У другій частині твору Володимир Мономах аналізує обов'язки щодо ближнього та повинності доброго керманича: допомагати бідним, опікуватися вдовами й сиротами, не допускати смертної кари.

Третя частина присвячена розповіді про життєві небезпеки, в яких опинявся князь. Аналізуючи їх, автор робить висновок, що вийшов неушкоджений із різних скрутних ситуацій тільки тому, що без Господньої волі у світі ніщо не відбувається.

Повчання Мономаха органічно поєднуються з його молитовними зверненнями до Бога та Богородиці, в яких він просить спасіння, захисту від ворогів, людей, які чинять беззаконня, а також, що важливо як приклад для наслідування, від власної гордості та суєти мирської.

Мудрий князь звертається до дітей із закликом жити по справедливості, не дозволяти сильним зневажати людей. Як приклад для молодих князів Мономах згадує свого батька Всеволода, який вивчив п'ять іноземних мов, а також свій життєвий шлях, упродовж якого трудився не покладаючи рук і не надіявся ані у великих, ані в малих справах на посадників і биричів.

Завдяки «Повчанню» Володимира Мономаха сформувався ідеальний образ мудрого й справедливого державного керманича, яким князь бажав бачити не тільки своїх синів, але й князів-васалів. Дослідники стверджують, що у

творі Володимира Мономаха простежується світський варіант християнської моралі.

Для давньоруської літератури XIII ст. характерний такий жанр, як паломництво — опис подорожей до християнських святинь у Константинополі, афонських монастирів, Палестини. Великою популярністю користуються описи мандрівок до Візантії, зокрема, «Ходіння в Царьград» Добрині Ядрейковича, «Повість про взяття Царьграда фрягами (хрестоносцями)».

Прикладом такого виду літературних творів є «Житье и хожденье Данила Русьскыя земля игумена». Будучи прочанином і відвідавши святі місця між 1106—1108 роками, ігумен Даниїл описав подорож. Він вирушив із Константинополя, звідки морем плив до Яффи в Палестині, а потім з іншими прочанами йшов до Єрусалима. Автор не тільки відвідав святі місця, пам'ятки біблійної історії, але й ґрунтовно описав побачене, зафіксував топографію середньовічної Палестини, записав чимало легенд та апокрифічних сказань. Цей твір-путівник написаний простою, доступною мовою без ораторських прикрас, що дає змогу читачам сформувати точне уявлення про побачене автором.

Унікальним зразком давньоруської художньої літератури XII ст. є **«Слово про Ігорів похід»**, оригінал якого не зберігся. Хто був автором цього шедевру й місце його написання невідомі, проте дослідники стверджують, що автор був людиною високоосвіченою, із широким світоглядом і ґрунтовними знаннями історичної літератури, добре ознайомленим з писемними пам'ятками свого часу.

«Слово про Ігорів похід» написане в скрутні для Русі часи нападу половців. У творі розкривається один із трагічних епізодів боротьби з кочовиками, а саме невдалий військовий похід новгород-сіверського князя Ігоря Святославовича 1185 р. Княжа дружина мала на меті розгромити половців і спробувати відвоювати колишню вотчину Русі — Тмутороканське князівство — або хоча б пробитися на Дон. Русичі не змогли досягнути поставленої мети через нерівність сил і тому, що план походу став відомий супротивникам. Незважаючи на те, що в перший день русичі перемогли, після триденної кривавої боротьби вони зазнали поразки. Сам князь Ігор, його брат Всеволод, син Володимир і небіж Святослав Ольгович потрапили в полон. Поет наголошує, що причиною цього є княжі міжусобиці, відсутність єдності та згуртованості між князями, що може призвести до занепаду держави.

Серед літературних прийомів «Слова» простежується глибокий ліризм, задушевність народнопоетичних зразків. Особливо виявляється спорідненість із народною поезією у відомому плачі дружини князя Ігоря — Ярославни. Просячи допомогти Ігорю в біді, вона звертається до сонця, вітру, Дніпра-Славутича.

Спорідненість «Слова» з народною творчістю простежується й у використанні епітетів, порівнянь і вживанні тавтологічних зворотів. Наповнений текст писемної пам'ятки й символічними образами, узятими з природи й широковживаними в народній поезії.

Дослідники припускають, що «Слово» — це повість-пісня, оскільки в самому творі він тричі називається піснею. Побутує думка, що «Слово про Ігорів похід» спочатку співалося, так само як і Боянові пісні.

До пам'яток оригінальної літератури Київської Русі належить твір, відомий як **«Слово» («Посланіє») або «Моління Данила Заточника»**. Вважається, що в основі твору реальні події, пов'язані із засланням за якусь провину княжого дружинника Данила на береги озера Лача Новгородської землі. Про цей факт повідомляє Симеонівський літопис XIV ст.

Із твору видно, що автор «Моління» — опальний княжий слуга, який через наклепи заздрісників був усунений зі служби й покараний засланням. Він щиросердно звертається до князя з проханням простити всі його провини, пише про своє скрутне становище, животіння без засобів для існування. У творі Данило постає прихильником сильної княжої влади й централізованої держави, який не бажає прислуговувати боярам. Князь протиставляється тіунам і боярам, які гноблять і обдирають простий люд.

У тексті трапляються цитати з біблійних книг і збірників афоризмів, народних прислів'їв і приказок. На думку дослідників, автор «Моління» високоосвічена, талановита й прогресивна особистість. У творі відчутна його глибока ерудиція, оскільки він часто цитує старозавітні приповідки Соломона, використовує афоризми античних філософів та істориків Плутарха, Геродота, Арістотеля, Піфагора та ін.

«Моління Данила Заточника» уперше розкриває тему пересічної, «маленької» людини. Ця проблема згодом стане провідною у світовій літературі.

Значне місце в давньоруській літературі належить **агіографії** — описам життя й подвижництва мучеників, аскетів, церковних і державних діячів, проголошених святими: Іоана Златоуста, Афанасія Александрійського, князів Бориса й Гліба, засновника Києво-Печерського монастиря Антонія Печерського та ін. Житія становили частину богослужебної літератури.

Дослідники зауважують, що життєписи святих і мучеників — це не їхні біографії чи оповіді про життєвий шлях. Житіє неначе покликане перенести людину із земного, матеріального світу у світ небесний, духовний. Житія також слугують цінним інформаційним джерелом, адже в них розкривалися історичні події, морально-етичні погляди й переконання тощо. Так, у «Житії Феодосія Печерського» детально розкривається життя монастиря, його побут і звичаї.

На початку XIII ст. складено оригінальний збірник легенд і житій — **«Києво-Печерський Патерик»**, написаний ченцями Києво-Печерської лаври. До цього збірника ввійшли житія святих, повчання та різні оповідання. Серед них історія спорудження головної печерської церкви Богородиці, описи життя й побуту монастиря, розповіді про князів, зодчих і живописців.

У «Патерику» також зафіксовано свідчення про діяльність монастирської лікарні, де могли одержати допомогу хірургічні, терапевтичні, а також хворі з психічними й нервовими розладами. Описується, що за ігумена Києво-Печерського монастиря Феодосія (1062—1074) було заведено такий порядок:

усіх хворих, які приходили до монастиря, спочатку оглядав настоятель, потім направляв їх до одного з ченців-«лічців», що залежало від характеру захворювання. У ченця Григорія лікувалися переважно психічнохворі. Даміан лікував головним чином дітей. Іконописець Алімпій практикував лікування шкірних хвороб. Особливе визнання в лікарській справі здобув Агапіт, якому доводилося лікувати як відомих заможних осіб (серед них і Володимира Мономаха), так і простий люд.

У складі «Патерика» є твори, написані відомими давньоруськими літописцями. Приміром, тут є десять повчань-слів до братії Феодосія Печерського та твори Нестора «Читання про Бориса та Гліба», «Житіє Феодосія Печерського».

До писемних пам'яток Галицько-Волинського князівства належать Христинопільський Апостол, Бучацьке, Галицьке, Холмське Євангелія, переписані ченцем Васильком при дворі Лева Даниловича. Характерно, що у церковнослов'янських текстах цих рукописів простежується наявність і типово українських мовних рис.

Зразком літописання в Галицькій землі стала «Повість про осліплення Василька», у якій розповідається про осліплення теребовлянського князя Василька Ростиславовича 1097 р. і княжі міжусобиці 1098—1099 років. Глибокий трагізм описуваних подій авторові вдається передати завдяки поєднанню простоти й безпосередності викладу з реалістичними штрихами. Цей талановитий твір увійшов до славетної писемної пам'ятки княжої доби «Повісті минулих літ».

Визначною пам'яткою писемності Галицько-Волинського князівства є **Галицько-Волинський літопис**. Він складається з двох частин (Галицької і Волинської), перша з яких висвітлює сторінки життя та політичної діяльності Данила Галицького (від 1201 р. до 1255 р. або 1261 р.), написана високоосвіченим книжником у Холмі, а друга — Волинська — розкриває події в князівстві упродовж 1262—1291 років. Волинська частина літопису в основному писалася при дворі князя Володимира Васильковича в останні роки його життя.

У літописі трапляються цитати з Біблії, простежується взаємозв'язок із грецькими хронографами, зокрема «Хроніками» Іоана Малали. Дослідники зазначають, що серед джерел літопису також є західноєвропейські праці з історії Литви, Польщі, Пруссії, Угорщини. Наближеність до Західної Європи виявляється в тому, що автор не поділяє православних і католиків, а називає всіх християнами.

Літопис зазнав п'ять редакцій, у процесі яких редактори використовували окремі літописні записи, складені у Володимирі-Волинському, Пінську, Галичі, Холмі, Любомлі.

На відміну від літописів Київської Русі в Галицько-Волинському літописі відсутні церковна хроніка, а також традиційні для ранніх літописців молитовні звернення до Бога. Цей факт дає змогу дослідникам стверджувати, що не всі автори були духовними особами. Приміром, одним із авторів, творцем першої частини літопису, очевидно, був дружинник або служитель канцелярії. За

припущенням, це був княжий друкар Кирило, який не описує церковне життя, а захоплюється ратним ділом, називає навіть масть коня, подарованого князем. Загалом літопис писався різними людьми, які завжди були сучасниками, а то й очевидцями описуваних подій.

Галицько-Волинський літопис є безцінним історичним джерелом. У його повістях описано періоди правління княжих династій і відвагу, патріотизм, культурне подвижництво князів Данила Галицького та, зокрема, Льва; героїчне протистояння галицько-волинських земель татарській навалі тощо.

3.4. Наука

У княжу добу наукові знання з філософії, природознавства та географії формувалися під впливом надбань Візантії в цих галузях. Зв'язки Київської Русі з Візантією сприяли розвитку філософської думки в руслі античної натурфілософії. У давньоруській науці активно використовувалися натурфілософські твори й християнських авторів Іоана Дамаскіна, Георгія Пісіда, Козьми Індикоплова та ін.

Оскільки у візантійських джерелах не було достатньої інформації про слов'янські землі, то дослідження з історії, мовознавства, етнографії зародилися й розвивалися тут на основі місцевих знань і уявлень про навколишній світ. Спроби розкрити історію походження слов'ян, особливості їхньої мови, етнографії уперше трапляються у давньоруських літописах. Проте такі описи є поодинокими, і, як правило, й літописці змальовували побут, звичаї й традиції окремих племен. Значно ґрунтовніше в літописах Київської Русі розкрито державотворчі та політичні процеси на давньоруських землях.

Важливе місце в історіографії означеного періоду належить історичним запискам ченців Печерського монастиря Никона Великого (1069—1073) і Нестора Літописця (близько 1112), а також ігумена Видубецького монастиря Сильвестра (1116). Поряд із монастирськими історикам діяльність державних керманичів і важливі події в князівствах фіксували світські літописці при княжих дворах. Так, княжий літописець Василь описав осліплення теребовлянського князя Василька Ростиславовича та волинську війну 1097 р., що виникла внаслідок цих подій. Суттєвий внесок в історіографію Княжої доби зробив й один із невідомих авторів Галицько-Волинського літопису, який проживав при княжому дворі Данила Галицького й особисто брав участь у військових походах.

З огляду на те, що освіченість літописців була різною, їхні дослідження також відрізняються рівнем науковості. Для праць переважної більшості давньоруських істориків характерне використання різноманітних джерел. Власні спостереження й свідчення очевидців вони поєднують із народними переказами, житіями святих, візантійськими хроніками, а деколи й державними архівними документами.

Дослідження природознавства у Давній Русі спричинені розвитком основних видів господарської діяльності: землеробства та тваринництва. Розвиток сільського господарства потребував знань у галузі ботаніки, ґрунтознавства, метеорології. Заняття тваринництвом вимагало опанування знань із зоології. Давньоруські землероби та скотарі достеменно володіли знаннями про сільськогосподарський виробничий цикл, зумовлений сезонними змінами в році. Формування знань про дику флору й фауну Східної Європи у давньоруських племен відбулося завдяки їхньому заняттю мисливством і промислами.

Переважно прикладний, ужитковий характер мала в Київській Русі й математика. Математичні знання представлені чотирма арифметичними діями, дробовими числами та визначенням відсотків. Відомо, що русичі вели підрахунки приплоду худоби на сотні тисяч. Торгівля та монетна система зумовили актуальність розвитку знань про міри та вагу, оскільки підроблення еталонів належало до найтяжчих злочинів. Згідно із законодавством Київської Русі, такого роду злочини каралися найвищою мірою покарання.

Серед здобутків Давньої Русі в галузі математики — знання й практичне застосування різних принципів хронологічних обчислень, зокрема сонячних і місячних років, індиктів (п'ятнадцятирічних періодів, так званого Великого кола тощо). Про наукові досягнення в цій галузі свідчить математичний трактат XII ст., автором якого був філософ, математик та астроном Кирик Новгородець. Ця праця присвячена складним математичним підрахункам, зокрема автор визначає кількість років, місяців, тижнів, днів і навіть годин, які минули від часу створення світу; розглядає «віки світу» (тисячоліття); здійснює підрахунки звичайних і місячних тижнів, днів, годин тощо.

Розвиток ремесел, особливо металургії та склоробної промисловості, зумовив накопичення знань у галузі фізики й хімії, які формувалися на основі виробничої практики.

Суттєві досягнення в системі наукових знань Київської Русі належать астрономії. Давньоруські книжники вели систематичні спостереження за зоряним небом, сонячними та місячними затемненнями, атмосферними явищами тощо. Виняткову увагу привертали комети із шлейфом, так звані «хвостаті зірки», або «зорі-списи». Серед ґрунтовно описаних астрономічних явищ у давньоруських джерелах були сонячні та місячні затемнення. Їх природа була добре знайома русичам. У «Християнській топографії» Козьми Індикоплова розкривається механізм виникнення затемнення.

У галузі географії в Київській Русі вченим були відомі три частини світу: Європа, Азія та Африка. У вступній частині «Повісті минулих літ» уміщено виписку «Хроніки» Георгія Амартола (IX ст.) з реєстром країн і народів, відомих тогочасним європейським авторам. Важливу роль в ознайомленні з картиною світу відігравали мандрівки русичів у далекі країни. Прочани, які вирушали до Палестини й прилеглих територій, здійснювали детальний опис передньосхідних країн. Зразком такого путівника є «Хожденіє» чернігівського ігумена Данила Паломника.

Медицина Київської Русі активно розвивалася й мала практичний характер. Тих, хто займався лікарською практикою, називали лічцями, лікарями, врачами. З писемних джерел відомо, що при княжих дворах Володимира Мономаха, Юрія Долгорукого, Святослава Давидовича були власні лікарі.

Всі, хто потребував медичної допомоги, незалежно від соціального статусу одержували її при монастирях. Студитський статут, запроваджений у монастирях Київської Русі, зобов'язував чернечі спільноти засновувати лікувальні заклади, богодільні та інші доброчинні установи. Приміром, при Печерській лаврі функціонував шпитальний монастир св. Миколи. Ченці-лікарі зцілювали молитвою та лікарськими травами. Великої слави серед народу набули ченці-лікарі Печерської лаври Даміан і славетний медик княжої доби Агапіт.

Акушерство та хірургія стали тими галузями медицини, в яких у давньоруській лікарській практиці були найбільші досягнення. Проблемним аспектом розвитку цієї науки стали інфекційні хвороби (чума, холера, віспа), які в той час не піддавалися лікуванню.

3.5. Музика й театр

Музичне мистецтво за часів Київської Русі посідало важливе місце в житті різних суспільних верств населення княжої держави. У той час музика піднялася на новий щабель, ставши важливим елементом духовного життя простого люду та княжих дворів, а також невід'ємною складовою церковних богослужінь.

У княжу добу відбувається диференціація народного й професійного музичного мистецтва. Продовжує розвиватися народна пісенна творчість у календарній і родинній обрядовості. Водночас зароджується новий фольклорний жанр — билини, що прославляли народних героїв, безстрашних захисників рідної землі. Саме цей вид героїчного епосу стає провідним у народній творчості Київської Русі, проте згодом зникає з ужитку. Билини виконували під акомпанемент гусел. Провідне місце в тематиці билин Київської Русі посідають зразки, присвячені хрестителю княжої держави, якого в билинах величали Володимиром Ясним Сонечком.

Окрім гуслярських билинних розспівів, до народного музичного мистецтва Київської держави ввійшли також обрядові пісні й танці. Про поширеність танцювального мистецтва свідчать численні твори мистецтва, зокрема давньоруської літератури, графічні сюжети книжкових мініатюр, фрески тощо. Наприклад, танцювальна сценка зафіксована на мініатюрі з Радзивіллівського літопису. У центрі композиції зображено танцюристку з довгими опущеними рукавами й передано пластичність її рухів. Танцюристку оточують троє музик і декілька глядачів, які плещуть їй у долоні. Про розвиток танцювального мистецтва княжої доби свідчить і деталь оздоблення срібної чаші XII ст. із Чернігова, сюжет якої теж відтворює танець жінки в супроводі гусляра.

Музичне життя Київської Русі також зафіксоване й на фресках Київського собору св. Софії, де зображено шестеро музик, які грають на флейтах, а двоє — на духових інструментах і трапецієподібній арфі. На одній із фресок Софійського собору можна побачити зображення музиканта, який грає на струнному смичковому інструменті, що зовні нагадує скрипку. Цей інструмент учені ідентифікують як західноєвропейський ребек. На іншій фресці із цього храму збережено до наших днів зображення музичного ансамблю з 13 осіб. Двоє з них — акробати, що з жердиною виконують циркові номери, а 11 музик грають на різних інструментах, зокрема, сурмах, металевих тарілках, дзвонах, поперечній флейті та ін.

Зображення музикантів і рештки музичних інструментів часто виявляють і серед археологічних знахідок. Так, на київському срібному браслеті є зображення гусляра тощо.

У літературній пам'ятці Київської Русі «Слові про Ігорів похід» згадується ім'я руського співця Бояна. Цей митець співав для київських князів у декламаційно-речитативній манері, акомпануючи собі на гуслях. Автор «Слова...» дає високу оцінку виконавській майстерності давньоруського співця.

Під час військових походів княжу дружину супроводжувала **ратна музика**, яку виконували військові оркестри. У військових оркестрах за часів Київської Русі використовували такі види інструментів, як духові (ріжки, труби, дудки), духові язичкові (волинки або жалейки), а також ударні (бубни, тарілки, накри). Військові музиканти прославляли військову звитягу князів, вітали іноземних послів на княжих прийомах. Як стверджують історичні джерела, починаючи із середини X ст. у княжій державі прийоми іноземних послів проходили під музичний супровід. Цей звичай запровадила княгиня Ольга під впливом своїх вражень від прийому в Константинополі 945 р., де почула гру професійних виконавців на різних інструментах, насамперед органну музику. Припускають, що саме тоді орган поширюється й на Русі.

Чільне місце в музичній спадщині Київської Русі посідає **церковний спів**. Спочатку запозичені з Візантії церковні піснеспіви виконували запрошені до Києва грецькі та болгарські співаки-доместики. Наприкінці XI ст. цілий двір таких співаків розміщувався за Десятинною церквою. Важливе значення у формуванні й поширенні музичної традиції домественого співу належить Києво-Печерській лаврі. Серед відомих давньоруських майстрів церковного співу до наших днів збереглося ім'я доместика та піснетворця учня преподобного Феодосія Печерського — Стефана. З Києва церковний домествений спів поширився всією територією Давньоруської держави, увібравши в себе найкращі народнопісенні традиції. Співаки засвоювали мелодію з голосу й відтворювали з пам'яті. Виконували церковні піснеспіви акапельно, без музичного супроводу. Ця виконавська традиція збереглася в церкві східного обряду й до сьогодні, на відміну від церковного співу під акомпанемент органу в традиції християнських храмів західного обряду.

Особливу роль у культурі Київської Русі відіграє **дзвонарство**. Музичний передзвін супроводжував усі християнські свята, збирав народ на віче.

Театрально-видовищне мистецтво Київської Русі представлене виступами мандрівних акторів-скоморохів. **Скоморохи** (з лат. — веселі люди) — перші професійні мандрівні актори, музики, танцюристи, акробати, дресувальники. Ці обдаровані виконавці-імпровізатори були постійними учасниками народних гулянь, часто їх запрошували й до боярських і княжих дворів. Проте духівництво виступало проти їх «бісівських видовищ» як складової язичницьких традицій, оскільки після впровадження християнської релігії язичницькі обряди, провідну роль у яких посідали пісні й танці, намагалися викорінити з життя народу.

Скоморошництво вважається не автентично руським явищем. Є версія, що воно було запозичене з Візантії, увібравши загальносвітові тенденції творчості середньовічних жонглерів і гістріонів у Західній Європі. Проте на теренах Київської Русі це мистецьке явище набуло специфічних національних ознак і стало органічним елементом давньоруської культури.

Виступи скоморохів не потребували спеціальних приміщень. Єдиним обладнанням була ширма, за якою актори переодягалися. Як правило, їхні вистави відбувалися під відкритим небом, однак тематика була чітко зорієнтована на певну глядацьку аудиторію. Виступи перед княжою знаттю відбувалися відповідно до традицій виконання лицарських пісень речитативно-величального характеру в супроводі музичних інструментів. З писемних джерел також відомо про виступи при дворах великих феодалів світської розважальної музики, співи та забави скоморохів.

Вистави перед простим людом на площах міст та ярмарках мали розважально-жартівливий, сатиричний характер, хоча й разом з розвагами актори доносили до глядачів політичні новини, відомості про життя в інших князівствах тощо. Очевидно, що такі дійства були дуже популярними серед русичів, оскільки в 1068 р. літописець дорікав християнам, які не відвідують церкви, а захоплюються «трубами і скоморохами, і гуслями і русаліями...».

Музичне мистецтво Галицько-Волинського князівства було продовжувачем традицій, закладених у Київській Русі, а також їх розвинуло й збагатило завдяки тісним зв'язкам із Західною Європою.

У пісенній творчості Галицько-Волинського князівства, окрім успадкованих з Київської Русі, виокремлюються так звані «слави» — величальні пісні. У Галицько-Волинському літописі частково записані зразки цих пісень, які, на думку дослідників, мають спільні ознаки з таким найдавнішим видом української народнопоетичної творчості, як обрядово-величальні колядки.

Продовжувачем київської традиції професійного виконання народних пісень, героїчно-епічних творів у речитативно-декламаційній формі став співець Митуса. Автор Галицько-Волинського літопису згадує це ім'я в контексті опису політичного протистояння в князівстві, у якому співак, очевидно, відігравав певну роль. Після придушення виступу великої боярсько-єпископської опозиції проти Данила Галицького 1241 р. у Перемишлі, як пише літописець: «...славетного співака Митусу, який колись із гордості не схотів служити князеві Данилові, розшарпаного яко в'язня привезли». Дослідники роблять висновок, що

співець не бажав виступати при дворі князя, за що й був покараний. Існує чимало версій щодо цієї історичної постаті, проте щодо його творчості, то цілком імовірно, що Митуса був придворним поетом, який виконував власні вірші речитативом під акомпанемент арфи або лютні.

На основі писемних джерел Галицько-Волинського князівства очевидно, що в цей час активно розвивалися всі види музичного мистецтва. В означений період розвитку цього виду мистецтва чітко простежується тенденція до виокремлення народного та професійного мистецтва. Провідну роль у професійній музиці продовжує відігравати церковний спів.

Багата й різноманітна музична спадщина княжої доби, яка розвивалася на самобутній автентичній традиції під впливом досягнень європейської музичної культури, стала міцним підґрунтям для формування професійної музичної культури українського народу.

3.6. Архітектура

Провідним видом мистецтва в Київській Русі була архітектура, яка особливого розвитку набула в містах. Важливими центрами держави були Київ, Чернігів, Переяслав, Галич та ін.

Давньоруські міста найчастіше розміщувалися на високих берегах річок і складалися з трьох частин: дитинця, окольного града та передмістя. **Дитинець**, або «вишгород», «гора» — укріплена валами, стінами й ровами цитадель, де розміщувалися князівські та боярські двори, мешкали дружинники, княжа й боярська челядь. У разі нападу ворогів дитинець був місцем останнього прихистку городян.

Другу частину становив **«окольний град»**. Це — укріплена частина міста, де мешкали купці й ремісники. Тут розміщувався торговельний майдан, численні церкви та монастирі. «Окольний град» — це, власне, місто.

Поза міськими укріпленнями були **передмістя**, заселені ремісниками. Такі поселення займали іноді велику територію й могли мати свої укріплення. Планування забудови давньоруського міста мало різноманітний характер, що, зазвичай, залежало від складного рельєфу місцевості. Вулиці переважно були спрямовані до міських воріт або торговельного майдану.

Головним будівельним матеріалом на Русі було дерево. З нього зводили житлові, господарські та інші будови. Основу конструкції будинків становили зруби — гладко обтесані та щільно припасовані колоди. Вони з'єднувалися переважно найдавнішою врубкою «в обло» з випущеними вінцями. Будинки в основному були однокамерними та одноповерховими, хоча й траплялися дво- і триповерхові. Для помешкань міської бідноти типовим було заглиблення нижніх частин у землю.

Житлові комплекси князів та бояр — **хороми** — складалися з багатьох приміщень, мали два й більше поверхів. У їх верхній частині знаходився те-

рем — невелике приміщення для розваг і відпочинку. Такі тереми іноді мали форму веж, а їх верхи оббивали позолоченою міддю.

Дерево також широко використовувалося у будівництві оборонних споруд. Давньоруські міста були оточені земляними валами із дерев'яними стінами, у вигляді частоколу або «столпія» — системи клітей з колодчастими парканами. Такі укріплення не тільки виконували захисну функцію, але й, певною мірою, відігравали естетичну роль. Зодчі намагалися прикрасити оборонні споруди, оскільки вони були важливою складовою архітектурного ансамблю міста, створювали його своєрідне обличчя.

У Х ст. із утвердженням християнства Київська Русь прилучається до процесів у світовій архітектурі, що супроводжується зміною уявлень про естетику архітектурних споруд. У новій державі виникла потреба в будівництві новітніх типів будівель — мурованих палаців та церков.

В означений період у Давньоруській державі відбувається зародження **мурованої сакральної архітектури**. Значний вплив на розвиток такого виду архітектури — техніку будівництва, композицію споруд, художнє оздоблення — мали традиції візантійського мистецтва. Під впливом Візантії в Київській Русі набув поширення так званий хрестовокупольний тип храму. Хрестовокупольна конструкція символічно пов'язана з ідеєю храму як корабля, що спрямований на схід. Там, згідно з християнською релігією, розміщений центр землі — Єрусалим з Голгофою, звідки після воскресіння Ісуса Христа приходить спасіння. Напівсферичні куполи, увінчані хрестами, символізують не тільки небесне шатро, але й вітрила.

У горизонтальній площині храм поділявся на три виразно виокремлені частини: притвор, наву, вівтар. Притвор (нартекс) — велике приміщення в західній частині храму на вході до споруди. У ньому перебували оглашенні (люди, що зголосилися прийняти хрещення), а також язичники. Нава (від лат. навіс — корабель) — середня, найбільша, витягнута в довжину частина храму, яка розділялася стовпами на кілька нефів. Тут збиралися вірні під час літургії. Вівтар — східна, найголовніша частина храму, де відправляється Служба Божа. Східна частина храму була утворена напівкруглими виступами — апсидами. Переважно це були три апсиди. У центральній з них розміщувався вівтар, а в бічних — жертовник і дияконник.

З півночі на південь храм перетинав трансепт, що надавало споруді хрестоподібного вигляду. Цей хрест можна було побачити тільки з неба, бо зовнішні стіни храму були прямокутні в плані. На перехресті рамен хреста тримався барабан із центральним куполом.

Велике значення під час спорудження храмів мали дотримання пропорційності будівлі, гармонія її зовнішніх форм, адже храм сприймали як символ упорядкування хаосу буття Божим словом.

Майстри Київської Русі не використовували креслень і не робили макетів храмів. Головним елементом обчислень був розмір купола. З огляду на діаметр купола розраховувалися розміри нефів, апсид, стін, висота поверхів.

Будівництво храмів велося спочатку в техніці змішаної кладки на вапняковому розчині із цегли та каменю. Пізніше в окремих князівствах починають віддавати перевагу тільки цеглі або каменю. Цегла — плінфа — була основним будівельним матеріалом на Русі. Вона мала вигляд тонких і широких плиток та була дуже міцною.

Для полегшення ваги храму й поліпшення акустики в середині вмуровували глиняні глечики. Зовні стіни майже не прикрашалися.

Верхи церков переважно покривали свинцевими листами. Цей матеріал завозили в Київську Русь із Візантії та Польщі. В окремих спорудах бані та склепіння покривалися позолоченими мідними листами, що дало привід називати їх «золотоверхими».

Внутрішні стіни храмів оздоблювали здебільшого розписами та мозаїками. Інтер'єр храму був напівтемний. Присмерк був символом земного буття, а ледь відчутні промені світла, які лилися з вузьких вікон, — надією людей. Уся атмосфера, яка панувала в храмі, мала відволікти людину від щоденних проблем і нагадати про вічне.

Першою мурованою святинею у Києві була **Десятинна церква**, яку збудував князь Володимир Великий. Її споруджено в 996—998 роках на честь хрещення Русі. Церква одержала назву Десятинна, оскільки на її будівництво князь призначив десяту частину своїх прибутків. Цей храм був зруйнований ордами Батия 1240 р., і до наших днів від нього залишився тільки фундамент. У княжі часи Десятинна церква була хрестовокупольним храмом із трьома апсидами. З трьох боків храм оточувався галереями, а на завершенні мав кілька куполів. У середині храм був оздоблений різнокольоровим мармуром, різьбленими по каменю рельєфами, фресками та мозаїками.

Поруч із Десятинною церквою археологами виявлено рештки кількох споруд, які мають ознаки княжого палацу. Незважаючи на те, що повністю план дослідити не вдалося, вчені вважають, що за архітектурним типом це була ротонда, яка входила в структуру теремного палацу княгині Ольги. Дослідники стверджують, що архітектурні споруди, які розміщувалися з південної та західної сторін Десятинної церкви, також були палацами. Один з них, що знаходиться з південного боку, у плані мав форму витягнутого прямокутника розміром 45 х 12,5 м. Він був розділений на три приміщення, центральне, найбільше з яких, могло бути «гридницею» часів Володимира Святославовича.

Активне будівництво в Києві відбувалося за часів правління князя Ярослава Мудрого. У той час було створено новий центр Києва, що поєднував у собі багато архітектурних споруд. До сьогодні з них збереглися тільки залишки Золотих воріт і Софійський собор.

Будівництво собору було розпочато 1037 р. і тривало за різними даними 5—7 років. **Собор св. Софії** є зразком поєднання традицій візантійської та західноєвропейської архітектур, а також національних мистецьких традицій. Софія Київська — це хрестовокупольний храм із 13 куполами. З трьох боків його оточують два ряди галерей, а із заходу зведено дві вежі зі сходами, які

ведуть на другий поверх. Архітектура цього собору не має аналогів у Візантії, оскільки її багатокупольна структура виникла під впливом давньослов'янської архітектури. Відомо, що одна з дерев'яних церков Київської Русі так само мала тринадцять верхів. Велике враження справляє оздоблення інтер'єру храму мозаїками, фресками, іконами та різьбленими парапетами.

Софійський собор — це головна церковна споруда Києва, де відбувалися урочисті державні заходи, укладалися договори, садили на престол князів. При соборі діяли школа та бібліотека. Тут також здійснювалося захоронення київських князів.

Собор св. Софії був одним із найвизначніших архітектурних шедеврів Європи періоду Середньовіччя. Його архітектура мала великий вплив на подальший розвиток будівельного мистецтва всієї Русі. Він послужив зразком для будівництва подібних храмів у Новгороді й Полоцьку. Близькі за типом до Софійського собору були церкви князівських монастирів Ірини та Георгія в Києві, які не збереглися.

У другій половині XI — на початку XII ст. основну роль у сакральній архітектурі Києва починають відігравати монастирські церкви, які своєю архітектурою та оздобленням відрізняються від Софійського собору. Традиція будівництва таких споруд започаткована князем Святославом Ярославовичем, за часів правління якого було збудовано головний храм Печерського монастиря — **Успенський собор** (1078). Цей храм за свою історію часто зазнавав руйнувань і перебудов, а 1941 р. повністю був зруйнований. Нині його відновлено.

На відміну від Софійського собору, зовнішня форма Успенського собору Печерського монастиря більш статична. Це хрестовокупольний храм, але з одним верхом, без бічних галерей. Він має витягнуті вгору пропорції. У середині, як і Софійський собор, оздоблений мозаїкою і фресками. Фасад декоровано неглибокими нішами.

Прийоми будівництва, започатковані в цій споруді, знаходять своє продовження в інших князівсько-монастирських храмах Русі. У Києві, зокрема, відповідно до закладених архітектурних традицій, були збудовані церква Спаса на Берестові та Михайлівський Золотоверхий собор.

Згідно з усталеними правилами давньоруського сакрального будівництва, фасади **Михайлівського Золотоверхого храму** були розділені пілястрами й оздоблені меандровими фризами. Інтер'єр храму декорований мозаїками, фресками та різьбленими плитами шиферу. Проте в архітектоніці Михайлівського Золотоверхого собору простежується й технічне нововведення — оригінальний метод спорудження башти зі сходами на другий поверх. Ця башта майже повністю вписана в західний притвор храму.

Активізація храмового будівництва наприкінці XI ст. відбулася на Переяславщині. У літописі зафіксовано, що в Переяславі 1089 р. закладено єпископський двір. У центрі його архітектурного ансамблю був Михайлівський храм, оздоблений фресками, мозаїками та майоліковою плиткою. Тут також розташовувався єпископський палац, який вирізнявся багатством оздоблення

інтер'єру. Двір оточував захисний кам'яний мур із в'їзними воротами та надбрамною церквою св. Федора.

Київський архітектурний стиль мав помітний вплив на храмове будівництво удільних князівств XII ст. У Суздалі, Новгороді, Чернігові споруджували церкви, які ввібрали в себе риси Успенського собору Києво-Печерського монастиря, проте характеризувалися й місцевими будівельними особливостями. Так, серед сакральних споруд Новгорода художньою довершеністю вирізнялися Миколо-Дворищенський храм (1113) та церкви Антоніївського (1117) та Юріївського (1119) монастирів.

Наступний етап у розвитку давньоруської архітектури починається в 30-х роках XII ст. Зміни в храмовому будівництві були зумовлені феодальною роздробленістю й утвердженням політичної ролі удільних князівств. У зв'язку з цим кожне з них намагалося «переяти славу» у Києва, а спорудження церков стало одним із чинників цього процесу.

У цей час будівництво храмів стає більш масовим, але розміри сакральних споруд — менші, а оздоблення — простіше. Замість шестистопних храмів будують чотиристопні без башт. Сходи розміщують не в баштах, а в широких стінах. Зменшуються розміри хорів, які розміщуються тепер виключно над нартексом. У техніці будівництва відбувається перехід до мурування з місцевих будівельних матеріалів. Наприклад, на Володимиро-Суздальській і Галицькій землях будували з каменів, а на Придніпров'ї та Волині — із цегли без застосування каміння, що було типовим для попередніх часів.

У Придніпровському регіоні XII ст. найбільшого розвитку набула архітектура Чернігова. У цей час Чернігів став центром великого князівства, яке претендувало на домінантну роль у Середньому Подніпров'ї. Чернігівські князі навіть багато разів захоплювали Київ й утримували його під своєю владою. Саме місто в цей час значно розростається, будуються величні храми та пишні палаци. Із чернігівських архітектурних пам'яток означеного періоду до нашого часу збереглися Борисоглібський та Успенський собори й Іллінська церква.

Новий стильовий напрям у розвитку архітектури настає наприкінці XII ст. Його поява пов'язана із суттєвими змінами в економічному, суспільному та культурному житті Київської Русі. Це був період активного розвитку давньоруських міст. Великої ваги в життєдіяльності князівств починає набувати міське ремісниче населення.

У ремісничих і купецьких районах міст, на торговицях міські жителі будують церкви на свій смак. Часто такі храми називають П'ятницькими на честь Параскеви П'ятниці — покровительки торгівлі. Торгові та ремісничі кола, будуючи такі споруди, починають більше орієнтуватися на народне дерев'яне будівництво. Храми вирізняються невеликими розмірами та різноманітним оздобленням. Якщо раніше основне значення надавалося оздобленню інтер'єрів, а зовнішній вигляд був стриманим і суворим, то тепер головна увага приділяється виразності зовнішніх об'ємів споруди, а інтер'єр мав підпо-

рядкований характер. Пов'язано це зі зміною ставлення до релігійної споруди: це не тільки храм, але й прикраса міста.

Найпоширенішим стає кубічний однокупольний храм, за основу композиції якого беруть прийом пірамідального нарощування форми, велику динамічність, спрямованість угору, легкість конструкції. Будують такі храми цегляними. Популярним стає оздоблення стін декором, викладеним із цегли.

Яскравим зразком нового типу споруд є **П'ятницька церква** в Чернігові (кін. XII ст.). Це хрестовокупольна, чотиристопна споруда з трьома апсидами. Її вирізняє струнка вертикальна композиція та особливе завершення з трилопатевими фронтонами, які неначе підтримують центральний масивний купол. Арки та вікна пов'язані з пірамідальною композицією споруди. Зовнішні стіни оздоблені профільованими пілястрами й виконаним із цегли орнаментом. Гарно сприймається кольорова гама будівлі. Цегляні стіни мають червоний колір, ніші — білі, покрівля — сріблястий свинець. П'ятницька церква в Чернігові була зруйнована під час Другої світової війни. Сьогодні храм у його первісних формах відновлено за проектом П.Д. Барановського. Такого типу споруди будувалися й в інших містах Київської Русі. Це — П'ятницька церква в Новгороді, Спаський собор у Новгороді-Сіверському, церква в Путивлі та ін.

У княжу добу формується **галицька архітектурна школа**, відмінна від школи Придніпров'я та Волині. Географічне положення й тісні зв'язки регіону з країнами Західної Європи спричинюють послаблення давніх візантійських традицій і засвоєння нових романських. Романський стиль великого поширення набув у X—XIII ст. у Німеччині, Франції, Італії, Польщі. Кам'яні будівлі цього стилю характеризувалися простотою та масивними формами. Вони мали товсті стіни й маленькі вікна та багато веж. У середині та ззовні оздоблювалися різьбою по каменю.

Галицька будівельна школа органічно поєднала в собі як візантійські, так і романські традиції. Храми будували з тесаного каменю, вони мали повздовжньо-базилічний або квадратний триапсидний план, оздоблювалися різьбою по каменю. Якщо їх конструктивна будова тяжіла до візантійської традиції, то будівельна техніка та декоративне оздоблення віддзеркалювало романські впливи. Романська традиція в архітектурі Галицької землі, на думку вчених, проникла в основному через Великоморавську державу (Чехію).

Значну кількість таких храмів було споруджено у колишній столиці князівства — місті Галич. На території міста та його околиць зафіксовано залишки 30 давніх споруд і тільки одна з них збережена практично в первісному вигляді.

Основним храмом Галича був **Успенський собор**, збудований князем Ярославом Осмомислом у 1157 р. Це чотиристовпний храм з головною банею, що розміщувалася в центрі будівлі, і, за припущенням учених, можливо, двома банями над нартексом. Як і в храмах Києва та Чернігова, давньогалицький Успенський собор з трьох боків оточували галереї. Подібно до романських споруд західний портал собору був багато оздоблений різьбою по каменю. До наших часів збереглися тільки фундаменти цього храму, які були відкриті ар-

хеологом Ярославом Пастернаком у 1936 р. на території с. Крилос поблизу сучасного Галича.

Майже в цілісному вигляді зберігся тільки **храм святого Пантелеймона**, збудований близько 1200 р. Стіни храму залишилися практично у своєму первісному вигляді, тоді як покрівля споруди кілька разів перебудовувалася. Храм зведено з тесаних блоків каменю, зв'язаних між собою вапняковим розчином. У плані будівля має форму, наближену до квадрата. У її центрі знаходяться чотири стовпи, на яких було розміщено єдину баню. Стовпи розділяють інтер'єр храму на три нефи. У східній частині споруда має три напівкруглі апсиди, середня з яких дещо більших розмірів. Храм оздоблений різьбою по каменю.

Розвиток Галицько-Волинської держави зумовив інтенсивне будівництво монументальних споруд, зокрема храмів, і поза межами Галича. Такі духовні святині прикрашали Звенигород, Перемишль, Холм. Визначним осередком тогочасної монументальної архітектури було м. Холм (тепер — територія Польщі), засноване князем Данилом Романовичем. Жодна із закладених тут князем будов до нашого часу не збереглася. З літописів відомо, що тут було багато сакральних і світських будов, зокрема церков та оборонних веж. Храми вирізнялися художньою довершеністю і красою. Їх будівництвом та оздобленням дуже опікувався князь Данило Галицький.

3.7. Скульптура

Велике значення в мистецтві княжої доби мала скульптура. Цей вид мистецтва здавна був знайомий слов'янам. Вони різьбили й виліплювали статуетки людей і тварин, виконували скульптури язичницьких богів.

Із писемних джерел відомо, що князь Володимир Великий у Києві поставив на видному місці статуї головних богів різних слов'янських племен. Ці божества, як і багато інших творів язичницької культури, не збереглися до цього часу. Вони були знищені під час боротьби християн з ідолопоклонством.

Установлення в християнських храмах об'ємної скульптури стало небажаним, адже вона асоціювалася з язичницькими ідолами. Таким чином, процес розвитку об'ємної скульптури надовго затримався. Натомість упродовж кількох століть цей вид мистецтва був представлений виконанням плоского рельєфу, який широко застосовувався в оздобленні храмів. Отже, під впливом релігії змінився характер скульптури, але давні традиції різьби продовжували розвиватися.

Донині збереглися різьблені архітектурні деталі, саркофаги, орнаментовані плити, сюжетні рельєфи та невеликі іконки. Археолог В. Хвойка в Києві біля Десятинної церкви віднайшов залишки майстерні, у якій у княжі часи виготовляли речі з різних порід каменю — шиферу, мармуру, граніту. Тут, на думку вченого, виробляли деталі для оздоблення Десятинної церкви.

Літописець називає Десятинну церкву «мраморяною» через те, що вона була оздоблена багатьма мармуровими елементами. Мандрівники XVI—XVII ст. у свою чергу із захопленням описують різьблене оздоблення Софійського собору в Києві. Багато із цих елементів декору збереглося дотепер.

Для Софійського собору було виконано гарно різьблені капітелі й карнизи із символічними знаками й орнаментальними мотивами, характерними для візантійського мистецтва. На одній із капітелей, наприклад, зображено хрест із двома гілками — мотив «розквітлого хреста», який символізував перемогу християнства.

Значну частину скульптурного оздоблення храму становили **різьблені орнаментальні плити**. До сьогодні збереглося близько півтора десятка таких пам'яток, більшість з яких оздоблюють огорожу хорів. На одній із них виконана тонка сітка з пелюсток, на другій — багато прямокутників із вписаними в них розетками, хрестами й літерами. На третій — композиція з ромбів та розеток. На інших плитах трапляються такі елементи як плетіння, риби, кола тощо.

Різьблені елементи пов'язані із загальнолюдською або космічною символікою. Використання в оздобленні риби є символічною демонстрацією поширення християнства, оскільки вона — символ Ісуса Христа. Знак орла був емблемою влади у Візантії, тому плиту з таким різьбленням розміщено біля живописного зображення сім'ї князя.

Широковживаним елементом декору плит є геометричні елементи, передусім розетки. Розета в язичницькій символіці вважалася символом сонця. Вона була дуже популярною в мистецтві давніх слов'ян як елемент оздоблення жител, предметів побуту та ін.

Шиферними орнаментальними плитами було оздоблено Десятинну церкву, Спаський собор у Чернігові та багато інших храмів Київської Русі. Їм притаманні витончений малюнок та естетична довершеність створених форм.

Близькими за характером різьблення до орнаментальних плит є саркофаги. **Саркофаг** — це кам'яна домовина князя, яка розміщувалася в інтер'єрі храму. Найбільш художньо досконалим є мармуровий саркофаг Ярослава Мудрого. Різьблена орнаментика саркофага має символічне значення та відображає поширені тодішні світоглядні уявлення про Всесвіт. Згідно з писанням візантійського письменника Косьми Індикоплова, Всесвіт уявлявся у вигляді двоповерхової будівлі, верхня частина якої — місцеперебування Бога, а нижня — земля, де живуть люди. Відповідно до символічного значення цих частин і виконано різьблення орнаментальних ідеограм: розет, хрестів, хризм, пальмових гілок, кипарисового дерева.

З другої половини XI ст. походять сюжетні рельєфні плити. У Михайлівському Золотоверхому соборі хори були оздоблені плитами із сюжетними зображеннями святих. До цього часу збереглися дві композиції з фігурами святих вершників. У часи, коли Русь зазнавала ворожих набігів, особливого пошанування набули святі воїни, які уособлювали захисників руських земель. Такими священними образами на плитах виступають св. Георгій Каппадокійський,

Федір Стратилат, св. Нестор. Вони зображені на конях у військових обладунках, символізуючи перемогу добра над злом, християнства над язичництвом.

Подібні рельєфи знайдено на території Києво-Печерської лаври. У них використано античні сюжети. Імовірно, що вони оздоблювали Успенський собор. На одному з них зображено юнака, який перемагає лева. Це, очевидно, персонаж з античної міфології Геракл або біблійний Самсон, що вирізнялися великою силою. На іншому рельєфі вирізьблено ще одного героя давньогрецької міфології Діоніса на колісниці.

Певні зміни в розвитку скульптури відбуваються у XII ст. у часи феодальної роздробленості. У цей час різьбленими деталями оздоблюють храми не тільки в середині, як було раніше, але й зовні. Змінюється також і зміст самих зображень. Поступово зникають сюжети, що прийшли з Візантії, і більшого поширення набувають сцени, пов'язані з місцевими язичницькими традиціями, романським мистецтвом. Ця тенденція в розвитку скульптури яскраво виражена в мистецтві Галича та Чернігова.

У Чернігові дуже популярним було зображення **плетінкового орнаменту** в поєднанні з тваринами чи фантастичними істотами. На одній із деталей вирізьблено птаха з великою головою й довгим звіриним хвостом. Поруч з ним зображено дерево. На думку вчених, це зображення поганського бога Симаргла, якого передавали у вигляді собако-птаха, який повинен був охороняти дерево, що плодоносило зернами всіх рослин.

Подібні зображення собако-птаха трапляються й у багатьох інших творах мистецтва XII—XIV ст. із Чернігова, Смоленська, Києва. Його культ у давньоруській язичницькій культурі набув поширення під впливом ірано-кавказького регіону.

Потужний центр художньої різьби по каменю сформувався в Галицько-Волинському князівстві. У Галичі в княжі часи було багато храмів, оздоблених як орнаментальним, так і сюжетним різьбленням. Частина цих деталей збереглася до сьогодні.

Справжньою окрасою храму св. Пантелеймона є різьблений західний портал (архітектурно оформлений вхід до будівлі). Він має ступінчасту форму й оздоблений двома парами колонок із капітелями: одні у вигляді чотирьох напівкруглих щитків, а інші — з листяними китицями. Елегантності в оформленні порталу додає валикоподібне обрамлення арок. Схожі мотиви в оздобленні архітектури наявні в романському мистецтві Західної Європи того часу.

Різьбою був також прикрашений Успенський собор у м. Галичі. Зовнішнє оздоблення храму не вирізнялося багатством різьбленого декору. Ним переважно були прикрашені головний західний і два бічних входи до споруди. При цьому було використано елементи з валкового фриза, алебастрового валка, колони з декоративними капітелями. Різьбою також декоровані зовнішні стіни апсид, на яких були виконані запозичений із романської архітектури зубчатий фриз і напівколонки. Ці напівколонки, напевно, мали капітелі зі стилізовани-

ми пальметами та бази (нижня основа колони), що розміщувалися над декоративними масками людей або тварин.

Цікавим зразком білокам'яної різьби давнього Галича є збережений до цього часу **рельєф Успіння Богородиці**, який колись прикрашав західний портал храму. Після руйнації собору він уцілів завдяки тому, що був використаний для оздоблення новозбудованої в XVI ст. церкви Успіння Богородиці єпископом Марком Шумлянським. Іконографія та стилістика рельєфу відповідають традиціям середньовічного мистецтва. У зображенні фігур відчутні схематичність, порушення пропорцій, розміщення персонажів не створює відчуття простору. Рельєф Успіння Богородиці ілюструє події християнського віровчення, пов'язані з обставинами смерті Богоматері, за три дні до цього до неї з'явився архангел Гавриїл і передав звістку від Сина Божого про час її переходу до Вічності.

Оригінальним фрагментом фасадного оздоблення храму Успіння Богородиці є рельєф дракона, з пащі якого виринає полум'я. Такого роду зображення були популярними у XII ст. у країнах Західної Європи, проте, на відміну від галицького дракона, їх виконували у вигляді крилатих псів зі зміїними хвостами. Їх використання в декорі храмів могло символізувати могутність влади феодала.

Крім Галича, великого розвитку художня різьба по каменю набула в іншому місті Галицько-Волинського князівства — Холмі. Тут у княжі часи було багато культових будов. Як свідчить літопис, особливою красою вирізнялася збудована в місті церква св. Івана, яка була щедро оздоблена різьбою та вітражами. На головному порталі було вирізьблено зображення Спаса, а на північному — святого Івана. Автор різьбленого декору — митець Авдій, який перебував на службі в Данила Галицького.

3.8. Монументальний живопис

Великого значення в оздобленні храмів надавалося монументальному живопису. На стінах виконували мозаїки й фрески.

Одним із найбільших досягнень культури княжої доби є мистецтво **мозаїки**. Саме слово «мозаїка», як і техніка виконання композицій, прийшло з Візантії. Зображення на стіні викладалося з невеликих кусочків смальти — суміші свинцю та скла. Багато маленьких елементів поєднувалися в цілісну картину, взаємодіючи й доповнюючи один одного.

Художньо довершені мозаїки були створені для Десятинної церкви, Софійського собору, Михайлівського Золотоверхого собору, Успенського собору Києво-Печерської лаври та інших храмів Русі.

Найвеличніший ансамбль мозаїчного живопису розміщений у соборі Софії Київської. Подібних йому не було у світовому мистецтві тієї доби. До цього часу збереглося 260 м^2 мозаїк.

У виконанні мозаїк митці дотримувалися візантійських традицій. Це були сюжетні малюнки та портретні зображення святих, що чергувалися з орнаментами. Зображення були площинні. Вони разом утворювали єдиний текст, який читався згори вниз, зліва направо. В ієрархії зображення верхня частина храму належала Богові, середня — ангелам, а нижня — святим із числа людей.

По центру головного купола собору розміщено мозаїчне зображення Ісуса Христа в оточенні ангелів. У простінках між вікнами барабана купола зображено 12 апостолів, учнів і послідовників Сина Божого. На парусах склепінь виконано мозаїки чотирьох євангелістів, проповідників християнського вчення.

У верхній частині вівтарної апсиди собору знаходиться велике зображення постаті Богородиці з піднятими в молитві руками. Такий тип зображення Богоматері називається Оранта-заступниця. Вона наче заступається за грішне людство перед Господом.

Богородиця в Софійському соборі зображена на золотистому тлі в довгій синій сорочці — хітоні та пурпуровому плащі — мафорії. Одяг її ніби світиться, виблискує багатьма відтінками.

Загалом палітра мозаїк Софійського собору налічує 177 відтінків — від найтемнішого до найсвітлішого, від холодного до теплого. У композиціях храму вони творять симфонію багатоколірного звучання.

Подібними до софійських за стилістикою й художнім вирішенням були мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору. Перед знищенням цього храму (1935—1936) атеїстичною радянською владою частину мозаїк і фресок було попередньо знято. Серед збережених до наших днів унікальних творів є мозаїка із зображенням Димитрія Солунського. За переказами, цей святий у III ст. був воєначальником у Солуні (тепер — Солоніки в Греції). Він, як і св. Георгій у християнстві, символізує непереможність, воїнську доблесть.

На мозаїці Михайлівського Золотоверхого собору св. Димитрій постає молодим, енергійним воїном у військових обладунках зі списом у руці та щитом і мечем на поясі. Майстер вдало використовує колір і напрям кладки кубиків смальти. Йому вдається досягнути тонких переходів різних відтінків. Цей твір відносять до визначних досягнень образотворчого мистецтва Київської Русі.

Техніка мозаїки була дуже дороговартісною, що зумовило її застосування тільки для оздоблення центральної частини храмів. Усі інші стіни прикрашали фресками. Таке поєднання фрески й мозаїки в одній споруді не було властивим для Візантії. Воно стало характерною особливістю мистецтва Київської Русі.

Для техніки **фрески** притаманне нанесення фарби на сиру штукатурку. У Київській Русі вона була найпоширенішим видом монументального живопису. Велике значення фреска займає в оздобленні інтер'єру собору Софії Київської. Це переважно сюжети, які є своєрідними ілюстраціями до Святого Письма: «Моління Анни», «Різдво Богородиці», «Благовіщення», «Введення до храму Богородиці» та ін.

Окрім релігійних, на стінах храму були виконані світські розписи — портрети родини Ярослава Мудрого та побутові сцени. Портрет сім'ї засновника собору Ярослава Мудрого зображено в центральній частині храму під хорами. У великій урочистій картині показано, як Ярослав від княжої родини підносить Ісусові Христу модель Софійського собору. Поряд із князем зображена його дружина Ірина та діти, зокрема, Анна — дружина французького короля, Анастасія — угорська королева та Єлизавета — норвезька королева.

Цікаві фрески виконані на стінах веж собору, що ведуть на хори. Серед них сюжети із зображенням полювання, виступів акробатів, скоморохів, музикантів. Найцікавішими є сцени із зображенням константинопольського іподрому. Тут показано, як імператор зі своїм оточенням і численними глядачами спостерігають за кінними змаганнями. Серед присутніх є також княгиня Ольга, яка на той час гостювала в імператора.

Фрагменти фресок збереглися й в інших храмах епохи Київської Русі. Великою мистецькою довершеністю, зокрема, вирізняються розписи Кирилівської церкви в Києві, Спаського собору в Чернігові, Михайлівського Золотоверхого собору у Києві. Фрески вирізняються багатим колоритом і гармонійним поєднанням з мозаїками.

Донині майже не збереглося творів монументального живопису з храмів Галицько-Волинського князівства. Проте археологічні матеріали та літературні джерела дають підставу стверджувати, що цей вид живопису тут також розвивався. У цьому князівстві була відома техніка мозаїки, але найбільшого поширення набула фреска. У техніці фрески й мозаїки було виконано оздоблення Успенського собору в Галичі. Очевидно, що галицькі майстри були знайомі з живописом Софії Київської та Михайлівського Золотоверхого собору й намагалися наблизити оздоблення місцевого храму до київських споруд.

У грецьких хроніках є згадки про те, що палац Ярослава Осмомисла в Галичі мав фресковий настінний живопис. На ньому було зображено сцени кінних перегонів, полювання із собаками, гони на оленів та ін.

3.9. Іконопис

Поряд з монументальним живописом у Київській Русі набув поширення іконопис. **Ікона** (від грец. *εικών* — образ, портрет) — це твір станкового живопису, який має культове призначення. На ній зображали Ісуса Христа, Богородицю та інших святих. Ікони вважаються своєрідним містичним вікном у небо, перед яким молиться віруюча людина.

Створення ікон відбувалося з дотриманням іконографічних канонів, визначених ще у візантійському мистецтві. Ікони малювали на дошках різних порід дерева (найчастіше кипариса, липи, сосни). Якщо ікона мала великі розміри, то з'єднували разом кілька дощок. Дерев'яну основу покривали левкасом (сумішшю алебастру, крейди та риб'ячого клею), а потім наносили малюнок

темперою — розтертими в яєчних жовтках мінеральними фарбами. Кипарис трактували як символ буття, жовток — зародок життя, вода — джерело «тієї води, що тече у вічне життя», мінеральні фарби — віддзеркалення небесного світла на землі.

Правила іконопису регламентували також процес виконання зображення. Візантійська традиція іконопису базується на тому, що не живописний образ є образом реального світу, а, навпаки, земний світ є образом вічного, небесного. Небесна сфера знаходиться ніби поза часом і простором. Образи на іконах є наче позачасовими й позапросторовими представниками небесного світу.

Таке розуміння ікони докорінно змінює підхід до її написання. Не ми дивимося на ікону, а вона споглядає на нас. Звідси зовсім інший, аніж у світському живописі, спосіб передачі простору. Простір перед людиною не закривається в іконі, а відкривається.

У земному світі предмети освітлені з певної точки. В іконі не має конкретного джерела освітлення. Світло проникає звідусіль і рівномірно стелиться площинами.

Великого символічного значення набуває колір, який тісно пов'язаний із символікою світла. Барви вважали носіями світла. Проте не всі кольори мають однакове значення. Найважливіше значення мав золотий або жовтий колір. Образ золота як чогось надзвичайно чистого часто трапляється в Біблії. Наприклад, євангеліст Іван Богослов саме в кольорі золота бачить у своєму пророцтві майбутній безгрішний світ і місто, де житимуть божі діти. Про золото як міру чистоти згадується у висловах старозавітних пророків, а також Ісуса Христа. Тому творці канонів візантійського стилю вважали золоте сяйво надреальністю небесного походження.

Золотаво-жовтий колір символізує середовище небесного царства, яке є кінцевою метою життя кожного християнина. З огляду на це, йому відведено особливе місце в розписах храмів та іконописі. Золотавим кольором виконувалися німб навколо голови святих і тло ікони, що мало підкреслювати, що зображена особа перебуває на небі. А позолочений одяг і золоті атрибути (свічники, чаші) також нагадували, що це чиста, свята людина.

Інші кольори також мають свою символіку. Чим ближче розміщена барва до золотого, тим вагоміша її роль в іконі. Білий колір є символом Преображення Господнього; синій — позначає небесну твердь, як вона виглядає із землі; блакитний і зелений відтворюють усе земне в позитивному значенні.

Особлива роль в іконографії ікони належить пурпуровому кольору (суміш червоного із синім або фіолетовим). Цей колір є символом царів. Хітон (довга сорочка без рукавів) Ісуса Христа виконувався пурпуровим як символ його царського, божественного походження, а гіматій (верхній одяг з прямокутної тканини) мав блакитний відтінок, бо Ісус став земною людиною.

Кольорове рішення одягу Богородиці було протилежним: хітон малювали блакитним чи зеленим, а мафорій (жіночий верхній одяг) зображали пурпуровим.

Червоний колір міг мати два значення. По-перше, це символ божественної енергії, перемоги. У такому розумінні його застосовували, наприклад, у зображенні святих воїнів Юрія Змієборця, Івана Воїна та ін. По-друге, у червоному одязі зображали мучеників, які пролили свою кров за Христову віру. Іноді навіть Ісуса Христа зображали не в пурпуровому, а в червоному одязі, підкреслюючи пролиття ним крові за людський рід.

Дуже мало в іконах використовується чорний колір. Це єдиний колір у християнстві з негативним значенням. Він є символом скорботи, пекла, сатани.

Зображення на іконі мало бути взяте з природи, але не скопійоване з неї. Тому майстри-іконописці, намагаючись віддалити ікону якомога більше від світського малярства, вдавалися до деформації — основи візантійської стилізації. Це насамперед стосується постатей святих, які були основним зображенням в іконі. Одні частини тіла виконувалися перебільшеними, а інші зображалися надто малими. Ці зміни були спрямовані на підкреслення вищості духовного. Наприклад, надто великими зображали очі, як символ душі людини, і малими вуста, якими людина грішить.

Перші ікони на українських землях були в основному привозними, так званого «грецького письма». Відомо, що Десятинну церкву, збудовану на честь Богородиці, князь Володимир прикрасив візантійськими іконами, завезеними ним з Корсуня-Херсонеса. Можливо, серед них була ікона Холмської Богоматері — визначна пам'ятка, яка нині зберігається в Луцькому краєзнавчому музеї. Ікони привозили й пізніше, переважно з Візантії. Найвідомішою з них є **Вишгородська (Володимирська) Богородиця** поч. XII ст., яка була в резиденції київських князів у Вишгороді. Потім цей шедевр іконопису було вивезено князем Андрієм Боголюбським до Володимира — на-Клязьмі. На ній зображено «Богоматір Милування», або Єлеуса. Це тип ікони Богородиці, де зображена скорботна мати в тісних обіймах з малим Ісусом, що пригортається до Сина.

Згодом ікони починають писати в Києві. Перші ікони малювали майстри, запрошені з Візантії. У них вчилися руські майстри, які згодом почали працювати самостійно. Уже у XII—XIII ст. у Києві формується потужний осередок із виготовлення ікон. Ініціатива створення власної іконописної майстерні належала митрополитові Іларіону. Іконописні майстерні, зокрема, розміщувалися в соборі Софії Київської та Печерському монастирі.

Давньоруські майстри ніколи сліпо не копіювали візантійські зразки, а вносили в них струмінь свіжої творчої думки. На відміну від візантійських, київські ікони образно і духовно світліші, наближеніші до людей, пройняті любов'ю. Особливої одухотвореності київські іконописці досягали без трагізму, суворої замкнутості й неприступності.

В іконах знаходять відображення основні етичні й естетичні норми княжої доби. Іконописці звертаються до внутрішнього світу людини. Ікони своєрідно пов'язуються з реаліями земного життя, з його проблемами, болями й радощами.

Одним із перших вітчизняних іконописців вважають ченця Києво-Печерської лаври **Алімпія**. З історичних джерел відомо, що мистецтву іконопису він

навчався в «грецьких майстрів», які працювали в той час у Києві. Зароблені за малювання ікон кошти він ділив на три частини: одну — для монастиря, другу — убогим, а за третю — купував матеріали для наступної роботи. За своє праведне життя Алімпій визнаний церквою святим. Про пошану до талановитого митця свідчать складені про нього легенди. У них ідеться про те, що чернець оздоровив хворого, помазавши фарбами його рани. Легенда також стверджує, що Алімпію допомагали писати ікони ангели. Його ікони були дуже популярними й часто слугували зразком для інших іконописців. Проте точне авторство його робіт остаточно не з'ясовано. Найімовірніше, як свідчить наукова література, що пензлю Алімпія належить ікона «Богородиця Оранта», відома під назвою «Велика Панагія». На ній показано Богоматір під час молитви зі зверненими до неба руками. На її грудях зображено медальйон з образом маленького Ісуса. В іконі втілено образ Діви Марії як покірної Слуги Божої, яка усвідомлює свою місію народити Спасителя світу. Велика Панагія одна з небагатьох ікон княжої доби, збережених до нашого часу.

Богоматір була найулюбленішою темою давньоруського іконопису, адже образ Богородиці користувався особливою пошаною в Київській Русі. Вона вважалася захисницею Києва та всієї Русі.

Видатною пам'яткою іконописного мистецтва Галицько-Волинського князівства є **Богородиця Одигітрія** (XIII — початок XIV ст.) з Покровської церкви в м. Луцьку. Ця ікона виявлена в середині XX ст. і нині зберігається в Музеї українського образотворчого мистецтва в м. Києві. На ній зображена Богоматір, що тримає на руках маленького Ісуса з благословляючим жестом. Одяг Богородиці виконаний лаконічно, без надмірних подрібнень, а в складках одягу переважають злегка зігнуті форми. Ікона має теплу кольорову гаму. Богородиця на волинській іконі передана зі складними почуттями, у яких поєднуються смуток і любов, ніжність і сила волі.

Ікона Волинської Богородиці належить до чудотворних. Чудотворними вважають ті ікони, через посередництво яких сталися дивовижні події: зняття ворожої облоги з міста, раптове одужання невиліковно хворого тощо. Чудотворними є також такі ікони, як Холмська, Вишгородська, Києво-Печерська Успенська та ін.

Написання волинської ікони було приурочене перенесенню Волинської єпископської катедри з Володимира-Волинського до Луцька. Ця подія відбулася за часів правління князя Мстислава Даниловича, який у 1289 р. обрав Луцьк із його міцно укріпленим замком своєю резиденцією. Татаро-монголам не вдалося підкорити землі Галицько-Волинського князівства. Давній Галич був єдиним політичним центром Русі, що не платив завойовникам данину. Люди вірили, що саме посередництвом ікони Волинської Богородиці, до якої вони молилися, галицько-волинські землі одержали захист від нападників. Незабаром, після написання ікони та розміщення її в замковій церкві, Богородицю визнали покровителькою волинської землі, а її ікону проголосили чудотворною.

Виконання цієї ікони вчені приписують ченцю П. Ратецькому, який у 1305 р. став митрополитом усієї Русі. Відомо, що руці цього майстра належить ще одна ікона — «Богоматір з Ісусом», яка в російському мистецтві має назву Петрівської. Тепер вона зберігається в Третьяковській галереї.

Окрім Богородиці, в іконографії Княжої доби важливе місце посідали ікони святих: Миколи, Димитрія Солунського, пророка Іллі, архангелів Михаїла і Гавриїла, євангелістів, мучеників Бориса і Гліба, Антонія і Феодосія Печерських.

Особливе місце в давньоруському іконописі належить зображенням перших руських святих Бориса й Гліба. Ці два князі, сини Володимира Великого, були підступно вбиті братом Святополком. Через двадцять років після смерті в 1035 р. їх зараховано до лику святих.

Збережена до наших днів ікона XIII ст. є однією з найдавніших пам'яток, на якій передається портретна подібність князів. Наближення до реальності мало підкреслювати цінність особистості. Ікона розвивала ідею піднесення «братерства» серед князів, таким чином формуючи певний національний образ, пов'язаний із духовними ідеалами тогочасного суспільства.

Поширеними на Русі були ікони св. Миколая, якого шанували як покровителя й заступника всіх гнаних й убогих. Його зображали в білих або золотих ризах як пастиря, який благословляє віруючих. У руках він переважно тримає Біблію.

Поряд із постатями святих іконописці зображали сюжети із Старого й Нового Завітів. Такого роду є ікона «Благовіщення», на якій показано сцену, коли архангел Гавриїл сповіщає Марії «благу вість» про те, що вона має народити Божого Сина. Постаті Марії та Гавриїла передані зверненими один до одного. Марія, схиливши голову в бік архангела, наче уважно прислухається до його слів. Гавриїл правою рукою благословляє Марію. Погляд його величних очей зосереджений на її обличчі.

Досконалі пропорції постатей окреслені плавними лініями. Особливо гарним є Гавриїл. М'яка світлотінь підкреслює лагідність його красивого обличчя. Контури волосся, складки одягу, вишуканої форми крила ніби створюють орнамент. Іконописцю вдалося створити образ неземної краси.

3.10. Книжкова мініатюра

Значного розвитку в мистецтві Київської Русі набув особливий вид живопису — **книжкова мініатюра**. Це — невеликі кольорові малюнки, якими оздоблювали сторінки рукописних книг. У заголовних літерах, заставках і малюнках на полях відображена висока художня майстерність їх авторів.

Однією з найдавніших рукописних книг Київської Русі є **Остромирове Євангеліє** (1056—1057), написане у Києві дияконом Григорієм для новгородського посадника Остромира.

Книга багато оздоблена рамочками та заставками з різнокольоровим орнаментом. Заголовні літери (ініціали) прикрашені малюнками, у композиції яких є зображення людей і тварин.

У книзі вміщені також майстерно виконані три мініатюри із зображенням євангелістів Луки, Іоанна й Марка. Незважаючи на те, що художник дотримувався канонів візантійського мистецтва, йому вдалося зробити певні нововведення в психологічне й художнє трактування цих постатей.

Мініатюри мають яскравий і вишуканий колорит. Євангелістів зображено в оточенні орнаментів, подібних до виконаних на стінах Софійського собору в Києві. Лінії виконано золотом, а фон між ними заповнено різними барвами, що зближує їх із перегородчастими емалями, якими славилася Київська Русь.

Визначною пам'яткою книжного мистецтва давньоруської держави є «Ізборник Святослава» (1073). Найбільш цікава ілюстрація в ньому — портрет князя Святослава Ярославовича та його сім'ї. Усі постаті зображені в повний зріст і розташовані у два ряди таким чином, що фігури в передньому ряді частково закривають постаті осіб, розміщених на задньому плані. Попереду розміщено самого князя, його дружину та маленького сина. Позаду них — чотири фігури дорослих синів князя. Князь зображений у плащі темно-синього кольору, у хутряній шапці та зелених сап'янових чоботах. У руках він тримає книгу. Княгиня передана у вбранні з довгими рукавами й підперезана поясом. На головах синів князя високі шапки з хутра. Такі головні убори у творах мистецтва були ознакою руського князівського одягу.

Книга оздоблена декоративними мініатюрами, так званими архітектурними фронтисписами. На кожній з них зображено подібну до храму будівлю з групою святих на передньому плані. Ці мініатюри декоровано фантастичними рослинами, а також звірами й птахами, серед яких можна розпізнати куріпок, фазанів, зайців та ін.

Багато мініатюр оздоблюють так званий Трірський псалтир (XI ст.), що зберігається в Італії. Ці ілюстрації є доповненням до латинського псалтиря, який належав дружині князя Ізяслава Ярославовича — Гертруді. На одній із них виконано складну композицію, у центрі якої на троні сидить Ісус Христос. Над ним зображено ангела, лева, орла й тельця — символи чотирьох євангелістів: Матвія, Марка, Іоанна й Луки. Біля Ісуса Христа в молитовних позах стоять князь Ярополк і княгиня Ірина. За ними знаходяться їхні святі покровителі — апостол Павло та свята Ірина, які неначе супроводжують княже подружжя до Христового трону. Ісус Христос над головами князя й княгині тримає корону з дорогоцінним камінням. Чотири серафими завершують нижню частину композиції.

До найвизначніших галицьких рукописних книг належить Галицьке Євангеліє (кінець XII — початок XIII ст.), що зберігається в Третьяковській галереї в Москві. На його мініатюрах зображено чотирьох євангелістів, які читають або пишуть свої Євангелія.

У художньому виконанні мініатюрам притаманні яскраві кольори, оптимістичність у зображенні святих. Твори вирізняються енергійним пластичним ви-

конанням і вільним живописним вирішенням. Автор звертає увагу на пластичне вирішення архітектури й побутових предметів, передає динаміку руху фігур, що зближує цей твір з мистецтвом Західної Європи того часу. Нововведенням у техніці виконання мініатюр є також використання не золотого, а синього тла.

3.11. Декоративно-прикладне мистецтво

Великого розвитку в Київській Русі набуло декоративно-прикладне мистецтво. Вироби місцевих ремісників вирізнялися художньою досконалістю й зазнали слави серед сусідніх народів.

Про високу майстерність руських майстрів писали мандрівники з різних країн світу. Зокрема, німецький монах Теофіл у своєму трактаті ставить Київську Русь за рівнем художнього ремесла на одне з перших місць в Європі. Візантійський письменник Іоанн Тцетцес славить у своїх творах одного з руських різьбярів, порівнюючи його роботи з різьби на кістці з мистецтвом легендарного Дедала. Італійський мандрівник Плано Карпіні був вражений майстерністю руського майстра Косьми, який вирізьбив із слонової кістки трон й оздобив його золотом і дорогоцінним камінням.

У Київській Русі було більше сорока ремісничих спеціальностей. Майстри виготовляли речі як для простого люду, так і коштовні прикраси для князівсько-феодальної верхівки.

Дуже поширеним видом декоративно-прикладного мистецтва було виготовлення виробів з металу. Давньоруським майстрам були відомі всі основні техніки обробки цього матеріалу, розвинуті на той час у світі.

За допомогою кування та штампування виготовляли посуд із міді. Техніку лиття використовували для створення церковного інвентарю: свічників, дзвонів, кадильниць, іконок тощо.

Технікою лиття виконували й дуже поширений вид хресторобного ремесла — енколпіони. **Енколпіон** — це нагрудна прикраса у вигляді хреста, у якому зберігаються мощі святого. Давньоруські енколпіони, які мають різноманітну форму, прикрашалися, як правило, християнськими зображеннями — Ісуса Христа, Богородиці, а також рослинними елементами тощо. Такі металеві хрестики знайдено в різних місцевостях України, зокрема, на Київщині, у Галичі. Відомо, що в Галичі при княжому дворі була створена майстерня, де виготовляли різні малі хрестики. Їх виявив археолог початку XX ст. Я. Пастернак на Золотому тоці.

Великою майстерністю вирізнялися роботи ювелірів. Зразками ювелірного мистецтва є жіночі та чоловічі прикраси: діадеми, браслети, сережки, підвіски, колти. Більшість таких речей виготовляли із золота й срібла із застосуванням ювелірних технік філіграні, зерні, черні та емалі. Техніка філіграні передбачала напаювання візерунків на поверхню з тонких сплетених металевих ниток, а техніка зерні — великої кількості кілець чи зерняток. Особливостями

техніки черні було застосування хімічного протравлення срібних виробів для створення темного фону, на якому викарбовували певні зображення: фігури людей, тварин чи орнамент.

Значним досягненням давньоруських ювелірів стала **техніка перегородчастої емалі**. Спочатку на золоту основу по контуру малюнка впаювали тоненькі, поставлені на ребро, пластинки. Проміжки між пластинами заповнювали різнокольоровими порошками емалі. Після цього виріб випалювали в печі. У таких творах відображені художні образи з язичницької міфології, переказів, навколишнього світу. Серед них можна побачити сиринів з дівочим обличчям, дерево життя, різних птахів тощо.

До найпоширеніших видів декоративно-прикладного мистецтва княжої доби належало **гончарство**. З глини на гончарному крузі виготовляли посуд і прикрашали його гравірованим орнаментом зі смужок, зигзагів, хвиль. Іноді ритовані смуги заповнювали білою або рожевою фарбою.

Серед предметів, які виготовляли гончарі, були горщики для приготування їжі та посуд для зберігання рідин і зерна: амфори, глечики, ковші, корчаги. Поширеними були керамічні дитячі іграшки, а також фігурки людей, тварин тощо.

Високохудожніми творами давньоруського мистецтва є керамічні декоративні плитки, якими оздоблювали підлоги в храмах. Як свідчать археологічні розкопки, такий елемент декору був характерний для сакрального будівництва давнього Галича. Керамічні полив'яні плитки були оздоблені рельєфними зображеннями тваринного та рослинного світу. На думку дослідників, деякі використані в декорі плиток символи могли мати геральдичний зміст, бути знаком певної княжої династії. Так, зображення орла могло символізувати рід Ростиславовичів, а двоголового орла — Романовичів тощо.

Високого рівня розвитку набуло мистецтво **різьби по кістці**. Із цього матеріалу виготовляли колодки до ножів, гребінці, скриньки, шахи, шашки. Такі предмети оздоблювали переважно орнаментом із кіл або плетінки.

На Русі було відоме **виробництво скла**. З нього виготовляли не тільки посуд — чарки, кубки, але також і жіночі прикраси — намисто, браслети. Браслети були скручені з тонких паличок скла, а також широкі, плоскі з орнаментами, виконаними емалевими фарбами. Для виготовлення таких виробів використовували скло різних кольорів.

Поширеним матеріалом у княжі часи, з якого виготовляли предмети різного призначення, було дерево. У той час уже існувало плоске, ажурне й об'ємне різьблення. З десятого століття на Русі був відомий токарний верстат. Різьбою прикрашали не тільки дрібні побутові речі, а також фасади будинків, меблі, вози, сани та ін.

Дуже мало відомостей збереглося про розвиток ткацтва та вишивки в Київській Русі. Проте згадки про них зафіксовані в літописах. Відомо, що в Княжу добу існували оксамити, паволоки та інші види коштовних тканин, які привозили головним чином з Візантії. Вишивки в основному виконували на Русі.

Особливої майстерності давньоруські ремісники досягли в **техніці гаптування** — вишивання золотими нитками. З історичних джерел відомо, що Анна-Янка, сестра князя Володимира Мономаха, організувала в Києві школу, де дівчата поруч з іншим навчалися вишивати золотом і сріблом. Гаптуванням у той час займалися виключно дівчата й жінки, які належали до суспільної верхівки. Цією технікою переважно оздоблювали жіночий одяг і предмети церковного вжитку.

 *Рекомендована література*

Асеєв Ю.С. Історія української культури: у 5 т. / Ю.С. Асеєв, В.Д. Баран, І.А. Баранов та ін. — Т. 1. — К. : Наук. думка, 2001. — 1134 с.

Історія української культури / під заг. ред. І. Крип'якевича — [Репринт. вид.]. — II зшиток. — К. : Обереги, 1993. — 48 с.

Історія українського мистецтва: у 6 т. / гол. ред. М.П. Бажан. — Т. 1. — К., 1966. — 442 с.

Історія світової та української культури : підруч. для вищ. закл. освіти / В.А. Греченко, І.В. Чорний, В.А. Кушнерчук, В.А. Режко. — К. : Літера ЛТД, 2005. — 464 с.

Історія української культури : навч. посіб. / О.Ю. Колтунов, О.О. Уварова. — О. : ОНМедУ, 2011. — 316 с.

Крвавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О. Українське мистецтво: навч. посіб. : у 3 ч. / Д.П. Крвавич, В.А. Овсійчук, С.О. Черепанова; передм. проф. С. Павлюка. — Ч. 2. — Л. : Світ, 2004. — 268 с.

Кузенко П. Сакральна культура України: навч. посіб. / П. Кузенко; за ред. д-ра філол. наук, проф. В.А. Качкана. — Ів.-Фр. : [б. в.], 2008. — 88 с.

Попович М. Нарис історії культури України. — 2-е вид., випр. / М. Попович. — К. : АртЕк, 2001. — 728 с.: іл.

Художня культура України: навч. посіб. / Л.М. Масол, С.А. Ничкало, Г.І. Веселовська, О.І. Оніщенко; за заг. ред. Л.М. Масол. — К. : Вища шк., 2006. — 239 с.: іл.

Розділ 4

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ КІНЦЯ XIV — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ

4.1. Суспільно-політичні умови культурного життя на теренах України кінця XIV — першої половини XVII століття

Культура Відродження, або Ренесансу, своїми витоками тісно пов'язана з часом відмирання феодалізму та творення основ майбутньої буржуазної епохи. Хронологічні рамки Відродження — це XIV—XVII ст. До причин появи нової культурної доби можна віднести те, що вплив католицької церкви стає менш відчутний. У духовному житті відбувається процес секуляризації, світське витісняло релігійне. Відродження зорієнтувало знання не на доведення божественного, трансцедентного, а на дослідження створеного людиною (humana studia), звідси поняття «гуманізм» і «гуманіст». Ще одним чинником стає демократизм міського життя, з якого вийшла незалежна, вільнолюбна особистість, що своїми діяннями визначила подальший розвиток людства. Третьою причиною є формування національної свідомості, що і сприяло розвитку національних культур.

Раннє Відродження у Європі характеризується зростанням інтересу до світського, звертанням до античної традиції як до джерела життєвого орієнтиру, сприйняттям реального світу як основи людського буття. На етапі Високого Відродження загальноєвропейського поширення набули гуманістичні ідеї, віра у необмежені можливості людини, трактування творчості як перепустки у вічність. Пізнє Відродження зафіксувало руйнування ренесансних ілюзій, почуття безвиході й трагізму перед цинізмом буржуазної дійсності.

Ренесансна картина світу відрізнялася від середньовічної насамперед тим, що у ній поряд з Богом була поставлена людина, зрівняна із Всевишнім у здат-

ності творити. Свобода, радість вільного самовияву позначили перші кроки нової епохи великим ентузіазмом, відчуттям безмежності людських можливостей. Народжувалася нова епоха, де людина постала перед світом як урівноважена цілісність душі й тіла, розуму та почуття. Творчість позначила усі аспекти життя людини, стала духовною суттю епохи.

Пересічна людина в епоху Відродження набула індивідуального обличчя, своєї неповторності. Думка про унікальну цінність особистості була палко сприйнята суспільством. Гуманістичним маніфестом епохи стала філософсько-поетична промова італійського мислителя Піко делла Мірандоли «Про гідність людини», де стверджувалася близька усім ідея свободи, волі, а знання людини ставилися у залежність від її власної діяльності, власного вибору.

Необхідність переглянути усталені погляди на світ активізувала усе різноманіття здібностей людини, знайшла відгук у всіх різновидах її знань. Люди прагнули дати пояснення процесам, що відбувалися навколо них. Найпроникливішим завдяки своїй чуттєвості виявилося мистецтво: воно відстежувало тенденції суспільних та людських перемін задовго до їх усвідомлення науковою думкою. Більшість прогнозів, що з'явилися у мистецтві, не були хибними, утвердилися в майбутньому. До безмежжя Всесвіту розширила свої горизонти наука, вона відмовилася від схоластики й перемістила свої пріоритети у дослідне природознавство.

Українське Відродження у найзагальніших рисах розвивається подібно до інших європейських країн, звичайно, ближче до північного Відродження, а також культур східноєвропейських, передусім Польщі. Що ж до конкретних форм вияву, то український Ренесанс мав ряд специфічних особливостей, зумовлених тими суспільно-історичними та духовними факторами, які складали зміст цієї епохи.

Ренесанс приходить в Україну з деяким хронологічним запізненням, тому інколи не просто говорити про чистоту вираження класичних зразків італійського Відродження. Добою рішучих ренесансних змін в українській культурі є друга половина XVI — перша половина XVII ст., але започатковуються ці тенденції століттям раніше. Тому в сучасній навчальній літературі виділяють добу Передвідродження, коли формуються засади нової гуманістичної ідеології і самого Відродження.

Аби зрозуміти своєрідність формування культури українського Відродження, треба згадати ті історичні реалії, у яких опинилася українська земля від середини XIV ст. У той час, коли країни Європи йшли шляхом формування міцних та незалежних держав, Русь, ослаблена монголо-татарською навалою, втрачала незалежність і кілька століть перебувала у складі чужоземних держав. Український народ, роз'єднаний і поневолений країнами-завойовниками, не мав можливості вільно розвивати творчі потенції і всю духовну енергію спрямував на збереження давніх культурних традицій. Культурний потенціал середньовічної Русі був настільки великим, що давав змогу інерційним потокам живити українську духовність протягом кількох наступних століть.

Політичні та культурні традиції Русі активно переймалися іншими народами. Це передусім стосується Великого Литовського князівства, в організації суспільно-політичного життя якого визначальну роль відігравали правові, політичні та духовні традиції русичів. Литовські князі визнавали за собою право спадкоємців Київської держави. Князь Гедимін називав себе королем Литовським і Руським. Ольгерд прийняв православну віру, руських звичаїв дотримувались і Ягайло із Вітовтом. Усі вони добре володіли руською мовою, яка зберігала статус офіційної у Литовському князівстві. У часи перебування українського народу під владою литовських князів не переслідувалася і руська православна церква.

Зазначимо, що дещо інший відтінок мав цей процес у Галичині та Західній Волині. Ще у XIV ст. на західноукраїнських землях проходить різке протиставлення Русі й Польщі — традиційно політичних суперників, а згодом цей антагонізм загострюється ще й різницею культурно-релігійною. У Галичині православна віра за століття політичної боротьби зуміла стати справжньою батьківською, народною вірою.

Русько-візантійська культура, що розвивалася у тісному зв'язку з релігійним життям, значно відрізняла українське життя від польського. Останнє більше підпадало під вплив західної (латинсько-німецької) культури. Західна культура, хоч і була не чужа для західноукраїнських земель, не набрала тут домінантного впливу, як у Польщі. З часом відмінності у релігійному й культурному житті увібрали в себе й інші політико-економічні антагонізми Русі й Польщі. Потрапивши у становище приниженої релігії в умовах польсько-католицького панування, православна церква не зуміла знайти у собі сили для протистояння наступу латинства на культурно-національне життя. Культурно-освітній вплив православної церкви на західноукраїнських землях починає слабнути.

У XV —XVI ст., незважаючи на складність зовнішніх та внутрішньополітичних умов розвитку українських земель, суспільне життя набирало нових обертів. У цей час активізується розвиток ремесел, цехове виробництво, пожвавлюються зовнішньоекономічні й торговельні взаємовідносини руських земель із європейськими. Зростає політична та економічна могутність міст, чому сприяло запровадження магдебурзького права. Саме містам у цей час належить провідна роль у становленні нової ренесансної культури. У містах формується численна економічно заможна верства населення, яка і стає опорою розвитку школи, освіти, мистецтва.

Підтримані міщанством, починають підніматися і єпархіальні центри, монастирі та церкви. В умовах бездержавності при зникненні національної еліти православна церква стає оборонцем української духовності, саме її духовне просвітництво виступає гарантом збереження національних засад культури. Церкви та монастирі дбали про поширення віри, утримували на можливому рівні культурно-просвітницьку діяльність. Тут функціонували школи, бібліотеки, переписувалися книги, продовжувалася традиція літописання.

На українських землях, які протягом XIV—XVI ст. входили до складу Великого Литовського князівства, становище місцевого населення було дещо ліпшим. На сторожі українських інтересів тут ще стояло старе українське боярство. Звичайно, більшість його вже була усунена від політичного керівництва країною, замкнута у сфері власного провінційного господарського життя. Але якраз там, у провінції, зберігалися і розвивалися традиції, культура українського народу. Занепад українського елементу на цих землях чітко виявився уже протягом кінця XV і початку XVI ст. Зникають залишки старих князівських родів. Більшість українських вельмож поступово переходить у польське середовище й остаточно розчиняється у ньому. Їхні меркантильні інтереси й бажання вирватися за будь-яку ціну з провінційного життя, покінчити з приниженнями, до яких вони не звикли, увійти у вищі шляхетні салони Польського королівства призводять до зникнення й так ослаблого джерельця української культури, носіями якого вони були. Українська аристократія поставлена перед вибором, розриває останню нитку, що єднала її з українською народністю, переходить до католицької віри, яка відкрила їй дорогу до влади, багатства і європейської культури. Отже, у XVI ст. досить швидко проходив процес руйнування самих підвалин українського культурно-національного життя.

Так, у Західній Україні руське письмо в XV ст. вживалося тільки під час церковної служби. Щодо земель, які належали Великому Литовському князівству, то тут руська мова використовувалася майже до самого прилучення князівства до Польщі (1569). Прийняті привілейовані грамоти під час підписання унії мали забезпечувати права рівності усіх мов. Але 1570 р. на Волині використання руської мови можна було розглядати як чисто патріотичний акт, а не викликаний реальними потребами. Це ставило у досить скрутне становище українське населення, оскільки вступ до латинських шкіл православним був заборонений. Для української громадськості залишалися хіба що звичайні початкові церковні школи, які давали ази освіченості. Школи вищого типу для православних не були організовані, а православна церква не мала ні сил, ані засобів для їх відкриття.

Не у кращому стані перебувала й книжкова справа. Протягом XV—XVI ст. руські книги в основному були представлені працями місцевих або перекладами південнослов'янських авторів. У цей час в Україні слабо простежується літературний рух, яким завжди славився наш край. Бідність творчої думки стосується лишень малочисельності верхівки православного духовенства. Це, як правило, були високоосвічені люди з літературним хистом. У цьому нас переконують літературні твори Григорія Цамблака, Ісайї з Кам'янця, Акти церковних соборів XVI ст. Але все це, на жаль, була тільки богословська література, яка практично не використовувалася населенням, була малопридатною для нових соціально-економічних потреб життя. Нова література, яка відображала віяння часу, йшла із Заходу, але перекладів її на українську і білоруську мови не було.

Таким чином, українська культура протягом XV—XVI ст. не могла дати власному народові того, що давала у часи староруські, а саме: повного задо-

волення національного відчуття, можливості виявити свою повагу і шану до національних традицій, отримати у лоні національної церкви високу освіту, яка б стала базою для розвитку культурного життя населення.

У цих умовах на українських землях набирає поширення аскетично-споглядальна ідеологія, що своїм корінням сягала культури Київської Русі і була тісно пов'язана з ідеями візантійського ісихазму. Представники цієї духовної течії, декларуючи тісний зв'язок з рідним народом, як зазначає дослідник української історії і культури письменник Валерій Шевчук, «...почували себе його проповідником, але не гетьманом, апостолом, на зразок апостола Павла», — через що відчували себе відсторонено щодо нього. Вони відмовлялися від активного громадянського і возвеличували постулати чернечого життя. Ці духовні цінності пропагували Іван Вишенський, засновник монастиря Скиту Манявського Йов Княгиницький та ін.

Але ця ідеологічна концепція не була єдиною на той час в Україні. Серед української еліти, яка мала тісні контакти із західноєвропейськими гуманістами, з'являються прихильники ренесансно-гуманістичної ідеології. Представники цієї ідеологічної доктрини бачили суспільний ідеал не у втечі від світу, а в активній власній позиції і праці на благо суспільства. Людина мислиться ними як істота фізично і духовно досконала, що здатна насолоджуватися красою і радістю життя і своє спасіння тримає у власних руках. Людська особистість, на їхній погляд, удосконалюється не шляхом аскетичного «самоочищення» й відлучення від світу, а завдяки творчій праці. Заперечуючи релігійно аскетичний світогляд про гріховність плоті й земного життя, гуманісти розглядали людину як частину природи, проголошували її право на задоволення «земних» потреб, ідеї свободи особи, справедливого суспільства. Ці ідеї набрали значного розвитку на першому етапі українського Ренесансу — Передвідродження.

4.2. Діяльність ранніх гуманістів України

Хронологічні рамки Передвідродження — друга половина XV — перша половина XVI ст. Незважаючи на складні політичні умови, економічний розвиток українських земель йде висхідною. Створюються передумови для виникнення нового (капіталістичного) способу виробництва, з появою міст, що отримали магдебурзьке право, формуються буржуазні відносини. У цей період посилюється інтерес до рідної мови, культури, історії, пробуджується національна свідомість, що сприяє розумінню необхідності розвитку освіти й науки. Уже в добу Передвідродження на українських землях набуває поширення шкільний та освітній рух. Однак несприятливі історичні умови загальмували процес становлення вищої освіти в Україні. Якщо протягом XIII—XIV ст. у більшості європейських країн відкриваються університети, значна кількість колегіумів, то в Україні цей процес відсувається аж до середини XVI ст.

Протягом XIV ст. на українських землях продовжували діяти православні (монастирські і церковноприходські) школи, традиції яких склалися ще у князівський період. Вони в основному забезпечували основи грамотності. Викладання у школах велося церковнослов'янською мовою. Результатом такого навчання було здобуття елементарної грамотності та внаслідок цього — можливості займатися самоосвітою або продовжувати навчання в університетах Центральної та Західної Європи.

У XV—XVI ст. відсутність вищих навчальних закладів у межах власної країни змушує українську молодь у пошуках знань вирушати до провідних європейських університетів. Відсутність політичних та мовних бар'єрів робила цей рух масовим. В архівах західних університетів дослідники знаходять імена студентів — вихідців з «Руси» чи, як вони вказували, із «Рутенії» чи з «Роксолянії». Здебільшого поряд з іменами студентів у списках зазначається національна приналежність, зокрема, «рус», «русин», «рутенець», «роксолян». Українські студенти навчалися переважно у Болонському, Падуанському, Празькому та Краківському університетах. Значна кількість молодих людей закінчила навчання та здобула ступінь магістра у знаменитій Сорбонні у Франції. Серед них одним із перших документи фіксують ім'я Петра Кордована, що став магістром у Сорбонні ще 1353 р., а 1369 р. — Івана з «Рутенії».

Навчаючись за кордоном, українські студенти ознайомлювалися із передовими науковими здобутками, переймалися гуманістичними та реформаторськими ідеями, а, повертаючись на рідну землю, поширювали здобуті знання. Творчість багатьох з них поповнила культурну скарбницю ряду інших країн, їхні імена увійшли в історію європейської науки, літератури.

Найвидатнішими представниками українського Передвідродження є Юрій Котермак (Дрогобич), Павло Русин із Кросна, Станіслав Оріховський, Василь Русянович, Григорій Керницький, Яків Седовський, Павло Боїм. Повертаючись на батьківщину, вони привносили гуманістичний дух європейських університетів у життя своїх народів, свої наукові й культурні надбання робили суспільним надбанням, що безперечно впливало на духовне життя тогочасних українських земель. Досконало знаючи латинську й інші мови, багато з них писали оригінальні твори, стали зачинателями гуманістичної літератури і взагалі культури Польщі та України.

Так, один із них, **Юрій Котермак, або Дрогобич** (бл. 1450—1494), — предтеча українського Відродження, народився у родині дрогобицького ремісника Михайла Котермака. Навчався у Краківському, а пізніше у Болонському університетах — найбільших на той час гуманістичних центрах Європи. Одержав ступінь доктора медицини та філософії. Упродовж 1478—1482 років викладав астрономію у Болонському університеті, а в 1481—1482 роках був обраний ректором цього знаменитого навчального закладу. Там 1483 р. вийшла друком його наукова праця під назвою «Прогностична оцінка поточного 1483 року магістра Юрія Дрогобича з Русі, доктора мистецтв і медицини Болонського університету». Робота надрукована у Римі. Це перша друкована

книга українського автора. У ній викладено окремі наукові знання з філософії, астрономії, географії, зокрема, уперше подано географічні координати таких міст, як Львів, Дрогобич, Вільно, Кафа (сучасна Феодосія). Відомі також його роботи «Трактат про сонячне затемнення 20 липня 1478 року», «Трактат з шести розділів про затемнення» (1490). Праці Ю. Дрогобича були відомі на той час у багатьох країнах Європи. Їх переписував для себе, наприклад, відомий німецький гуманіст Гартман Шедель, а також німецький історик метереології Густав Гельман.

Після повернення з Італії Юрій Дрогобич викладав у Краківському університеті медицину й водночас виконував обов'язки придворного лікаря короля Казимира. Одним із його учнів у Краківському університеті, можливо, був Микола Коперник. У Кракові Юрій Дрогобич сприяв виходу перших друкованих книжок кириличним шрифтом у друкарні Швайпольда Фіоля, який протягом 1483—1491 років видав у Кракові чотири книги. Займався Юрій Котермак і поетичною творчістю. Як типовий представник гуманістичної поезії, він опирався на традиції античної літератури. Його твори, сповнені ренесансних мотивів, є важливим етапом у розвитку нової літератури.

Павло Русин (бл. 1470—1517) — один із сподвижників Юрія Дрогобича у Краківському університеті. Походив із західноукраїнського міста Кросно. Навчався у Краківському (від 1491) та Грейфсвальдському (Німеччина) університетах. З 1506 р. викладав у Краківському університеті курс античної літератури. Він вирізнявся глибоким знанням творчості Овідія, Горація, Сенеки, спирався на їхні класичні здобутки у власній літературній діяльності. Павло Русин — перший гуманістичний поет України й один із зачинателів польської гуманістичної поезії. Виховувався у середовищі гуманістів Ф. Буонаккорсі, К. Цельтіса, Л. Корвіна та англійського гуманіста Леонарда Кокса — професора Краківського університету. Згодом сам очолив поетичний гурток краківських гуманістів, з якого вийшли такі відомі польські поети, як Ян Вислоцький (Ян з Вислиці) та Ян Дантішек.

Павло Русин займався також видавничою діяльністю. 1512 р. він сприяв виданню гуманістичної поезії хорватського латиномовного поета Яна Паннонія.

Лукаш з Нового міста (перша пол. XVI ст.) народився поблизу міста Самбір у Руському воєводстві. Освіту отримав у Краківському університеті. Після закінчення навчання працював у цьому ж університеті бакалавром, а згодом — магістром «семи вільних наук». 1522 р. Лукаш видав укладений ним для студентів університету підручник з епістолографії з посвятою своєму земляку — ректорові Краківського університету Станіславу Білому (Бєлу). Покинувши викладацьку діяльність у Кракові, займався громадською діяльністю у Новому місті, але завжди підтримував тісні контакти з краківським академічним середовищем.

Станіслав Оріховський-Роксолан (1513—1566) — вихованець Краківського, Віденського та Віттенберзького університетів. Удосконалював свої знання у Венеції, Римі, Лейпцигу та інших освітніх центрах Європи. 1543 р. піс-

ля сімнадцятирічного перебування за кордоном повернувся на батьківщину, де займався громадською діяльністю. С. Оріховський названий дослідниками «першим видатним письменником Західної Русі у новий час». Хоча писав свої твори латинською та польською мовами, але завжди зазначав: «Оріховський-Русин або Оріховський-Роксоланин», ще й наголошував: «Я з племені скіфського, а народності руської». Сучасники називали його «руським Демосфеном». Це була людина передових поглядів, широкої ерудиції. Йому належить ряд трактатів морально-етичного та релігійного змісту. Він був одним із перших письменників-полемістів, що писав антикатолицькі, антипапські, а також антитурецькі трактати. Навчаючись у Віттенберзькому університеті, Станіслав Оріховський слухав лекції професора, доктора богослов'я **Мартіна Лютера** — ідеолога Реформації. Під впливом його ідей він виступив проти втручання церкви у державні справи, проти всеохоплюючого впливу католицької церкви, відстоював ідею незалежності світської влади від церковної.

Талант С. Оріховського був оцінений сучасниками. Так, його трактати були включені до антології під назвою «Промови славетних мужів», виданої у Венеції 1559 р. А відомий польський історик Кромер писав: «Не думай, мій Оріховський, що твоє ім'я не відоме за кордоном. В Італії, Іспанії, Франції й Німеччині мені довелося чувати схвальні відгуки про твої твори, які становлять гордість і захист Вітчизни».

Себастян-Фабіан Кленович (Ацернус, 1545—1608), поляк за походженням, юні роки якого пройшли у Львові. Тут він прагнув створити «латиномовний Парнас», згуртувавши навколо себе талановитих українців та поляків. На українську тематику написана його латиномовна поема «Роксоланія», присвячена Львову. Уривок із цієї поеми «Старовинний Львів» переклав Іван Франко. Прославляючи «святий Львів», поет називає його «князем городів», «скалою правовір'я», шанобливо відгукувався про його мешканців, передусім русинів — стійких прихильників грецької віри. За свої релігійні переконання Себастян Кленович зазнав переслідувань з боку єзуїтів і був засуджений ними до голодної смерті.

Окрім Кленовича, до української тематики звертаються й інші польські письменники, зокрема Шимон Шимонович, відомий як один із фундаторів Замойської академії. Замойська академія відіграла помітну роль у поширенні передових гуманістичних ідей в Україні. Заснована 1595 р. гетьманом Яном Замойським на зразок Падуанського університету, де акцент робився на світських, передусім філософських, дисциплінах — етиці, логіці, метафізиці. Фізику тут вивчали згодом видатні діячі українського Відродження: Йосиф Кононович-Горбатський, Касіян Сакович, Сильвестр Косів, Ісайя Козловський та ін. Через них на українські землі проникали передові ідеї, нові гуманістичні та реформаційні вчення.

З інших раніше маловідомих імен ранніх гуманістів України слід назвати Григорія Чуй-Русина, Георгія Тичинського-Рутенця, Івана Туробінського-Рутенця, Симона Пекаліда, які вчилися, а потім викладали у Кракові в Ягел-

лонському університеті, писали твори латинською і польською мовами та залишили помітний слід у відродженні культурного життя. Чимало вихідців з України після завершення освіти поверталися на батьківщину. Із собою привозили видані в Європі книги з філософії, астрономії, математики і, таким чином, значною мірою сприяли поширенню академічних та прикладних знань в освіченому середовищі. Випускники університетів, повертаючись додому, сприяли формуванню в суспільстві тих важливих передумов, які в другій половині XVI ст. сприяли виникненню перших українських шкіл середнього і вищого типу.

Як бачимо, доба Передвідродження стала важливим етапом у розвитку нашої національної культури, коли формується нова верства високоосвіченої світської інтелігенції. Українські гуманісти збагатили своєю творчістю також і новолатинську культуру Європи. Як і італійські чи західноєвропейські гуманісти, вони були носіями високих суспільних ідеалів, нових естетичних поглядів, ідейними натхненниками нової ренесансної культури. У працях вітчизняних гуманістів цього періоду є думки про походження держави, форми державного правління, про проблеми війни і миру, а також обґрунтування ідеї освіченої монархії, обмеженої законом. Українські гуманісти одними з перших у європейській філософській думці виступили проти ідеї божественного походження влади й держави, проти підпорядкування світської влади духовній, відстоювали невтручання церкви у державні справи. Завдяки їхній творчості, починаючи з XVI ст., «латиномовна освіченість, як зазначав дослідник української культури В. Микитась, проникає в Україну з тим, щоб набирати сили у братських «латинських» школах XVI—XVII ст., а потім розквітнути у Києво-Могилянській академії».

4.3. Культурно-освітнє значення братських шкіл. Започаткування традицій вищої школи в Україні

Від середини XVI ст. національно-культурний рух набирає в Україні могутнього розмаху. Це був час самоствердження українського народу, коли перед небезпекою денаціоналізації він мобілізує усі свої духовні сили, адже столітній період розвитку українського Ренесансу — один із найкритичніших у нашій історії. Після Люблінської унії 1569 р. майже усі українські землі входять до Речі Посполитої. Важка система колоніальних заходів руйнувала засади суспільного та духовного життя українців. Політика тотального наступу польської культури поставила український народ на межу втрати національної ідентичності. «Вищість» польської культури, виняткове право католиків на привілеї та державні посади стимулювали процес окатоличення та полонізації вищих верств української шляхти, яка разом із духовенством повинна була виконувати функцію носія та охоронця національних традицій, стояти на захисті рідної віри та церкви.

Потужним поштовхом до окатоличення була і поява єзуїтського ордену на українській землі у середині XVI ст. Спроваджені Ватиканом у середині століття єзуїти надзвичайно швидко здобували вплив у Речі Посполитій. Розумною і зручною проповіддю, добре організованою школою вони зуміли у короткий час прибрати до своїх рук виховання вищих верств населення краю. 1569 р. була заснована єзуїтська колегія у Вільно, потім школа у Несвіжу, Любліні, 1575 р. єзуїтська колегія — в Ярославі в Галичині. Дуже швидко почали засновуватися єзуїтські школи у Львові, Луцьку, Замості, Кам'янці, Вінниці, Барі, Перемишлі, Бересті, Фастові та ін. Виконуючи поставлене епохою завдання — дати хорошу освіту, єзуїти сприяли розвитку полемічної літератури, авторами якої були талановиті богослови. Головну увагу єзуїти звертали на вивчення граматики, риторики, поетики. На фоні цієї хвилі нової системи виховання формується і розвивається власне польська література і мова. Для наукових трактатів використовували, звичайно, латину, але й польською мовою з'являється ряд цікавих, оригінальних робіт із різних сфер знання. Ченці ордену уміло виховували молодь, схиляли її до католицизму. Згодом про єзуїтські школи пішла добра слава як про кращі школи свого часу. І шляхта, у тому числі й українська, яка прагнула дати хорошу освіту своїм дітям, віддавала своїх нащадків туди. За порівняно короткий час єзуїтам вдалося виховати нове покоління польської та української молоді у дусі відданості римо-католицькій церкві.

Цей натиск, що розпочався у 70-х роках XVI ст., застав прихильників православ'я цілком непідготовленими до боротьби. Діяльність невеликих гуртків, які займалися літературою, перекладацькою роботою, видавали полемічні твори на захист православної віри, не змогли змагатися з такими підтримуваними державою талановитими захисниками уніатства, як Петро Скарга, Петро Грабовський, Йосип Верещинський та ін. З другого боку, дезорганізація і занепад православної церкви були такі великі, що заперечувати факти, які містилися у творах католицьких адептів, було надто важко.

Драматизм тогочасної історичної ситуації зумовлений був іще одним фактором — конфесійним поділом українських вірних на православних та уніатів після Берестейської унії 1596 р. Акт запровадження унії, хоча і мав сумні наслідки, все ж у тих умовах відіграв роль своєрідного каталізатора суспільного та духовного життя. Ще до кінця XVI ст. українська православна церква перебувала у незадовільному стані, потребувала швидкого оновлення, структурної реорганізації, модернізації самого віровчення. Унія, по суті, врятувала від хаосу та деградації усю православну церкву, активізувала інтелектуальну діяльність її провідників. Найкращі вчені сили виступили на захист православ'я, розпочинаючи літературну полеміку з єзуїтами та католиками. Ці літературні твори як з одного, так і з іншого боку, на сьогодні є цінними пам'ятками українського письменства.

На цій обставині наголошував М. Грушевський, вважаючи, що саме у той період «українське громадянство дало реванш тим, що засуджували його на національну смерть, заперечували можливість не тільки якоїсь національної

культури, але й простого ведення культурного життя на своїх національних підставах, орудуючи своєю мовою, ..., показало, що для того поступу і розвою їй бракує тільки прав, свободи від перешкод, які становилися їй неприхильними політичними обставинами».

Таким чином, необхідно було піднести рівень культури, власної освіти на православному рівні, організувати церковне життя й оновити його. Виконання цього надскладного завдання пов'язане з діяльністю визначної особи — князя Костянтина-Василя Острозького, якого називали «некоронованим королем» Руси.

Острог — центр культурно-національного відродження України з кінця 70-х років XVI ст. 1574 р. в Острозі формується головний адміністративний центр володінь цієї князівської родини. Це призвело до виникнення тут значного прошарку освічених урядовців та кліриків, які почали відігравати визначну роль у житті міста та краю. Ще наприкінці XV — на початку XVI ст. тут зведено наймонументальніші православні храми цього періоду в Україні: Богоявленська церква в Острозькому замку та церква у Межиріччі. Ці храми зберігали чудові зразки сакрального ренесансного мистецтва, а також дали початок формуванню так званого острозького церковного наспіву, що передував початкам вітчизняного хорового співу. Власник величезних земельних латифундій на Волині та в Галичині, князь К.-В. Острозький увійшов в історію як щедрий меценат та покровитель православної церкви, освіти, мистецтва. Завдяки його старанням Острог протягом кількох десятиліть відіграє роль українських Афін. Князь К.-В. Острозький споруджував школу, не шкодуючи коштів. Значні суми на розвиток академії та шпиталю записала і його племінниця Гальшка Острозька у своєму заповіті від 1579 р.

З престижних міркувань князь у своєму маєтку сприяв роботі відомих книжників того часу. Тут працюють такі видатні вчені та письменники, як Герасим Смотрицький, білоруський астроном Тимофій Михайлович-Аннич, астролог і поет Андрій Римша, теологи Мотовило і Мартин Грабович. З ними співпрацювали грецькі богослови і церковні діячі: архиєпископ Діонісій Палеолог, який привіз з Риму до Острога грецький список Біблії; перекладачі грецьких текстів Євстафій Нафанаїл з Криту та Еммануїл Мосхопулос; грек Кирило Лукарис, професор Краківського університету, математик і астроном Ян Лятос, вихованець Падуанського університету ієромонах Кипріян, українці Дем'ян Наливайко, засновник Скиту Манявського Йов Княгиницький, видатні письменники-полемісти Василь Суразький та Клірик Острозький. Цей гурт високоосвічених людей взяв участь в організації та діяльності Острозької школи.

Заснована в 1576—1580 роках Острозька школа стала, по суті, першим українським навчальним закладом европейського типу. Сучасники називали її «тримовним ліцеєм» і навіть «академією». Навчальна система Острозької школи була типовою для европейських колегій, взірцем для яких служили найкращі на той час єзуїтські колегії. Заснована на православних засадах,

вона була більше грецькою, ніж латинською, де старанно плекалась руська традиція, відстоювались особливості грецького, східного обряду. Але поряд з грецькою та слов'янською мовами вивчалась і латина, що не обмежувало студентам можливості серйозно вивчати західноєвропейські джерела.

Викладачі Острозької школи ретельно дбали про патріотичне виховання учнів, ставили над усе ідею вірності рідній вірі. На високому рівні тут було поставлено навчання церковнослов'янської мови. Підготовка до публікації Біблії стимулювала вироблення певних сталих граматичних засад, ознайомлення з тогочасною європейською мовознавчою думкою. Трьома мовами читалися і початкові курси з філософії. Відповідно до вимог часу студенти могли ознайомитися з основами права.

В історії академії чітко простежуються три періоди. Перший, час формування (1576—1586), характеризується значним інтелектуальним спалахом — випуском першої церковнослов'янської Біблії (1581). Наступний період діяльності (1587—1608) — час її розквіту. Саме тоді до Острога та підпорядкованих йому культурних осередків було запрошено плеяду видатних особистостей свого часу, таких як: Киприян, Ісайя Борискович, Мануїл Ахілеос, Ян Лотос, що принесли гуманістичний дух західноєвропейських університетів до школи.

Третій період, час занепаду академії, простежується протягом 1608—1621 років. На жаль, після смерті князя 1608 р. нащадки його не опікувалися школою. Спадкоємниця князя Анна-Алоїза Острозька-Ходкевич заповіла маєтності та кошти, що витрачалися на роботу академії, чернечому ордену єзуїтів. В академію вже не могли приїжджати висококваліфіковані викладачі, почався розпад літературно-наукового гуртка, згортала свою діяльність друкарня. 1612 р. вийшла у світ остання робота острозької друкарні. Надалі переклади острозьких книжників з'являлися уже з друкарень київських та білоруських. Висококваліфікованих викладачів школи замінили її вихованці чи випадкові особи. Усе частіше українська громада віддавала своїх дітей на навчання до інших міст у братські школи.

Однак вироблена в академії система шкільництва мала величезний вплив на подальше формування національного вищого навчального закладу. Більшість культурно-освітніх та релігійних діячів тогочасної України була пов'язана з цим навчальним закладом. Серед знаних випускників академії — острожани ректор Сава Флячич, брати Наливайки — Северин (козацький ватажок) та Дем'ян (острозький літератор), Стефан Смотрицький (острозький книжник), коректор Києво-Печерської друкарні Тарас Земка, ректор Гойської школи, а згодом і Києво-Могилянської академії Ігнатій Старушич, а також відомі релігійні діячі Йов Княгиницький та Афанасій Межигірський. Особливо слід нагадати про гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного, що став покровителем православної церкви, опікуном Київського братства, одним із фундаторів київської братської школи.

З Острогом пов'язані славні сторінки українського книгодрукування. З кінця 70-х років XVI ст. тут працював Іван Федоров, який перевидав для по-

треб школи «Буквар» із збіркою церковнослов'янських та грецьких текстів, 1580 р. — Псалтир та Новий Завіт, а за 1580—1581 роки видав Острозьку Біблію. До видання останньої було залучено значні наукові сили — вчених, богословів, перекладачів, друкарів та граверів. Учені опрацювали давні переклади Біблії, тексти звірили з грецьким оригіналом. Видання становить велику наукову цінність, оскільки вперше текст Святого Письма українські книжники розглядали як джерело для наукового пізнання. Острозька Біблія вирізняється високою технікою друку, високохудожнім оформленням, а тому є справжньою віхою у розвитку національного книжкового мистецтва.

Острозький культурно-освітній осередок відомий творами полемічної літератури. Творчо збагатили українське письменство Герасим Смотрицький — книгами «Календар римський новий» та «Ключ царства небесного» (1587); Василь Суразький — «Книжиця о єдиній вірі»(1588); Христофор Філалет — «Апокризис»(1598); Клірик Острозький — «Отпис на лист Іпатія Потія» та ін.

Протягом 60-річної діяльності Острозької академії (1576—1636) тут отримало освіту близько 500 осіб. Вихованці академії стали основою формування нової національної еліти, яка своїми знаннями і наполегливістю підтримала культурно-національний рух міщан протягом XVI—XVII ст.

Центрами ренесансної культури в Україні стають найрозвинутіші міста — Львів, Острог, Луцьк, Кременець, Кам'янець-Подільський, Стрий, Дрогобич, Рогатин та ін. На початок XVII ст. припадає культурне відродження Києва, який у другій половині цього століття стає справжньою духовною та політичною столицею України.

З містами пов'язане формування численної верстви модерної шляхти, заможного міщанства, яке, здобувши економічну та політичну владу, виконує функцію основного замовника та протектора культурних та мистецьких справ. Як носії нових смаків та поглядів, міщани сприяють поширенню світських форм у житті та художній творчості.

Міщанство відіграло вагому роль у створенні та діяльності церковних братств, зосереджених майже в усіх великих і малих містах Галичини та Волині. Основна мета братств — захистити свої національні права, особливо там, де населення відчувало чужоземний гніт. Братства об'єднували зусилля православних вірних для протидії католицьким впливам, які надто швидко поширюються у другій половині XVI ст. Україна у цей час вкривається густою мережею єзуїтських костелів та монастирів, у яких функціонують школи, колегії, ведеться активна пропаганда католицизму серед православного населення, особливо молоді.

Своє завдання братства вбачали у зміцненні становища православної церкви, піднесенні її престижу, опірності в умовах латинізації та денаціоналізації. Діяльність братств не обмежувалася суто церковними справами, а поширювалася і на сферу громадського, культурно-освітнього та мистецького життя.

У час піднесення братського руху помітні характерні для доби Реформації риси. Це відстоювання національних засад у церковному устрої, виборювання

політичних та станових прав, розширення суспільної діяльності, контроль за моральністю духовенства, за зловживаннями церковних провідників. Втручання світських у справи церковні оберталися і негативно, але широка освітня та культурна діяльність братств перетворювала їх у важливі осередки ренесансної культури. Заснування шкіл, друкарень, бібліотек стимулювало освітній та науковий рух.

Львів — один із наймогутніших осередків ренесансної культури, який ініціював відродження національного життя усієї України. Закономірним тут було виникнення перших братств — Успенського (1463), Благовіщенського (1542), Миколаївського (1544). Найактивнішим було Успенське братство, яке 1586 р. отримало право ставропігії, тобто звільнення з-під влади місцевого львівського єпископа і безпосереднього підпорядкування Константинопольському патріархові. Статут братства служив основою для інших братств — у Вільні, Бересті, Перемишлі, Луцьку, Києві та ін. Заслугою львівської ставропігії стало фундування школи, друкарні, бібліотеки, шпиталю.

Успенське братство з самого початку своєї діяльності вважало основним завданням піднесення освітнього рівня населення. Ще 1572 р. братчики Львова домоглися від короля визнання за українським населенням права посилати синів до гімназій та шкіл для вивчення «вільних мистецтв». Проте польський магістрат Львова не припинив обмежень щодо недопуску української молоді до навчання. Тому 1585 р. було відкрито Львівську братську школу. Організована на зразок колегії, де вивчалися «сім вільних наук» (тривіум — граматика, риторика, діалектика та квадривіум — арифметика, геометрія, астрономія, музика), а також грецька, старослов'янська, латинська мови, ще й польська та німецька, її навчальна система та програма стали зразком для інших братських шкіл. У школі працювали Стефан та Лаврентій Зизанії, Йов Борецький, Кирило-Транквіліон Ставровецький, Ісайя Козловський, Сильвестр Косів, Іван Красовський та ін. Опікунами школи були старшини братства, які займалися матеріальним забезпеченням процесу навчання.

Львівська школа вирізнялася демократичним характером, опиралася на засади гуманістичної педагогіки. Статут школи («Порядок шкільний», 1586) проголошував, що школа створена для навчання дітей усіх станів. Батьки вносили плату згідно з можливостями — «убогих за прости бог» (безплатно), а багатих за «ровним датком». Утримувалася школа коштом львівського міщанства. Очолював школу ректор. Крім того, братство виділяло двох спостерігачів (схолархів), які контролювали роботу викладачів і навчання учнів та вирішували господарські проблеми.

Братську школу називали греко-слов'янською навіть після того, як у ній було запроваджено вивчення латини. Тут було два рівні освіти. Перший — початкова освіта, її отримували хлопці; другий рівень — освіта вищого ступеня. Учнів, що її здобували, називали спудеями, або студентами. Вони не тільки самі вчилися, а й були одночасно вчителями-репетиторами школярів-хлопців. Освітній рівень студентів був досить високий, оскільки випускників братської

школи запрошували до викладання слов'янської, грецької та латинської мов до інших міст. Це поєднання в одному навчальному закладі різних рівнів навчання було характерним для ренесансної освіти у країнах Західної Європи.

Для потреб школи братська друкарня видала граматики грецької та старослов'янської мов: «Адельфотес» (1591) і «Просфонима», а також «Катехізис» (1595), «Граматика словенска» (1596) Лаврентія Зизанія, «О воспитанії чад» (1609), ймовірно, Й. Борецького, «Лексикон славенороссkій» (1627) Памви Беринди та ін. Разом із граматикою Мелетія Смотрицького, котра вийшла 1619 р., це були основні підручники для школярів аж до XVIII ст. У листопаді 1589 р. константинопольський патріарх Єремія II Транос закріпив за братською друкарнею « право ...друкувати не тільки Часослови, Псалтирі, Апостоли, Мінеї..., а також книги, необхідні школі, тобто граматику, поетику, риторику, філософію». Це дає підстави вважати, що за рівнем викладання львівська школа виходила за рамки середньої і ставала перехідним етапом до навчального закладу вищого типу.

Стараннями братчиків на кінець XVI — початок XVII ст. відкриваються школи і в інших містах, зокрема Рогатині й Красноставі (1589), Бресті й Городку (1591), Комарні (1592) і Любліні (1594), а в першій чверті XVII ст. — у Судовій Вишні, Саноці, Дрогобичі, Самборі, Перемишлі, Холмі, Галичі, Бережанах, Луцьку, Кам'янці-Подільському, Кременці, Немирові та інших містах. Львівська братська школа на практиці допомагала їм підручниками, а пізніше готувала для них учителів. Так, на прохання школи у Вільно львів'яни відрядили до них Кирила-Транквіліона Ставровецького та Стефанія Зизанія. Згодом направляли вчителів для шкіл у Перемишлі, Бересті, Рогатині.

1617 р. Луцьке братство створило також школу вищого типу, про що свідчать прийняті «Права школи греко-слов'янської Луцької артикули» і «Порядок шкільний», який був копією однойменного львівського. Про високий рівень викладання у Луцькій братській школі свідчить те, що там працювали Єлисей Ільковський (керівник школи 1627 р.), ігумен Августин Славинський (викладач риторики, філософії і математики), художник Йов Кондзелевич та ін. У школі користувалися слов'янськими, українськими та польськими книжками. Славою школи було добре поставлене музичне навчання, особливо мистецтво багатоголосого співу.

Не менш відомою була і Київська братська школа. Київ на початку XVII ст. повертає собі колишнє значення духовної та політичної столиці України, завдячуючи передусім протекторатові козацтва, що у часи гетьманування Петра Конашевича-Сагайдачного виходить на арену як провідна суспільно-політична сила. Київське Богоявленське братство як громадська організація українських міщан і православного духовенства засновано восени 1615 р. Матеріальну підтримку в утвердженні братства надала Гальшка Гулевичівна — дружина мозирського маршалка Степана Лозки. Для потреб братства вона передала свою садибу із землями на Подолі у Києві, щоб на них збудували монастир, шпиталь та шкільний будинок для дітей міщан. Згодом Гулевичів-

на переїхала до Луцька, де брала участь у діяльності місцевого Хрестовоздвиженського братства.

Київське братство і школу підтримали також запорозькі козаки. Так, гетьман П. Сагайдачний «вписав» у члени братства все своє військо, а сам заповів своє майно Київському та Львівському братству і школам при них.

Організаторами навчального процесу Київської школи були переважно викладачі й випускники Львівської школи на чолі з архімандритом Києво-Печерської лаври Єлисеєм Плетенецьким. Тут також використовували «Порядок шкільний», який регламентував роботу Львівської і Луцької шкіл. Перші кроки навчальний заклад здійснив під керівництвом видатного українського вченого, філолога, письменника Мелетія Смотрицького. У цей час виходить друком «Граматика словенская» (1618), яка широко використовувалася вихованцями Київської школи.

Навчальний процес Київської братської школи мало чим відрізнявся від таких самих програм і порядків, що їх запровадила Львівська школа. Учні вчилися у чотирьох класах: фари (початкових) і трьох «граматичних» — інфими, граматики і синтаксими, потім риторики і поетики. Викладалася руська мова, грецька, латинська і польська, піїтика, риторика, частково арифметика, геометрія, історія, музика та початки деяких інших наук. Особливо добре у школі було поставлено вивчення церковнослов'янської, давньоукраїнської і грецької мов. Викладання грецької мови у Київській школі, подібно до Львівської і Луцької, було не книжне, а живе й практичне. Протягом навчання школярів зобов'язували розмовляти між собою грецькою, а пізніше — латинською мовами.

До початкових класів призначали дидаскалів (учителів) для вивчення перших азів науки — букваря, Псалтиря, граматики. Старші ієромонахи братства були наставниками у старших класах, з них же обирали ректора школи і префекта. За заповітом Гальшки Гулевичівни при школі повинен був діяти шпиталь для лікування хворих і немічних.

Київська братська школа дотримувалася також демократичних засад у доборі учнів. Так, у школі могли навчатися усі охочі, діти різних суспільних станів: міщан, козаків, селян і шляхти. Плата за навчання була досить помірна, її можна було вносити як грішми, так і натурою — дровами, продуктами, сукном та ін. У статуті школи зазначалося, що багатші учні перед убогими нічим не можуть бути вищими чи привілейованими, хіба що старанням у навчанні. У школі учні сиділи відповідно до своїх успіхів — кращі займали передні лави, ледарі сиділи останніми.

Проіснувала Київська братська школа до 1632 р.

Таким чином, братські школи, що з'явилися на території України протягом XVI—XVII ст., були не тільки центрами освіти, а й осередками формування гуманістичного ренесансного світогляду в українській національній культурі. Зазначимо, що школи могли виконувати цю функцію завдяки новому комунікативному зв'язку ренесансної епохи — книгодрукуванню.

4.4. Початки українського книгодрукування

Поширення книгодрукування є важливою складовою української ренесансної культури, видатним центром якого був також Львів. У Львові, як твердять дослідники (М. Попович), існувала друкарня ще перед 1469 р., бо 1460 р. багатий львівський міщанин Степан Дропан подарував Онуфріївській церкві свою власну друкарню, що підтверджує привілей 1469 р. польського короля Казимира IV. Однак ще до сьогодні нам не відома назва жодної книги, що була надрукована тут. Тому для об'єктивності розпочнемо аналіз історії українського друкарства із Кракова.

Наприкінці XV ст. у Кракові була досить велика українська громада. Ці русини були обізнані з досягненнями європейської гуманістичної культури, ідеї якої поширювалися завдяки силі друкованого слова. Можливо, якраз у цей час у давній польській столиці перебував і наш ранній гуманіст Юрій Дрогобич, який, співпрацюючи з відомим майстром того часу Швальпольдом Фіолем, сприяв появі друкованих книг для потреб власного народу. Як свідчать джерела, ці двоє талановитих людей були провісниками появи перших книг кириличним шрифтом. Ще 1489 р. Ш. Фіоль удосконалює уже відомий у Польщі друкарський верстат, оскільки його роботи нічим не поступалися тогочасним німецьким першодрукам. Того ж 1489 р. майстер розпочав роботу над книгами кириличного шрифту. Сам шрифт був виготовлений німцем Рудольфом Борсдорфом з Брунсвіку, що жив на той час у Кракові.

1492 р. Ш. Фіоль видрукував «Часословець» і «Октоїх». Згодом німецький майстер надрукував ще дві книги: «Тріодь пісну» та «Тріодь цвітну», але вже без зазначення місця та часу друку. Є відомості, що була й п'ята книга «Псалтир», але до нашого часу вона не збереглася.

У поширенні книгодрукування в Україні значну роль відіграла і діяльність білоруса Франциска Скорини, який у 1518—1519 роках видав «Псалтир» та «Біблію Руську» у Празі, а 1522 р. налагодив друкарську справу у Відні. Сприяла поширенню авторитету друкованої книги і діяльність Симона Будного, Василя Тапинського, а також публікації заблудівської друкарні гетьмана Григорія Ходкевича.

Наступний етап розвитку друкарства пов'язаний з ренесансними центрами України, містами Львовом і Острогом. Епоха XVI ст. потребувала знаючих, освічених і активних до пізнання усього нового людей, тому зростала необхідність у розповсюдженні книг. Необхідні були саме друковані книги, які б дали можливість прилучити до культурного відродження українських цінностей якомога більше освічених людей. У той час найбільшою культуротворчою силою у цьому регіоні було українське міщанство. Саме щасливим випадком як для львівських міщан, так і для московського друкаря Івана Федорова стала їхня співпраця. Міщани Львова потребували книг для розвитку власних підприємницьких справ, для діяльності церковних братств і для нормального

функціонування освітніх закладів. Ще у Заблудові, у маєтку Гната Ходкевича, Іван Федоров був проінформований про культурну діяльність львівських братчиків, про їхню місію у суспільно-політичному русі на українських землях Речі Посполитої, тому сподівався, що саме у Львові знайде сприятливі умови для видавничої діяльності. Львівськими сподвижниками друкаря стають Семен Калинович (Сенько Сідляр), художник Лаврентій Пухала, ігумен Онуфріївського монастиря Леонтій, кравець Антон Абрагамович, Михайло Дашкович та інші. З їхньою допомогою Іван Федоров удосконалює друкарський верстат і вже на початок 1573 р. приступає до друку «Апостола». Перевидаючи «Апостол», раніше надрукований у Москві, Іван Федоров наблизив правопис до загальноприйнятого в Україні. Львівський «Апостол» вийшов друком 15 лютого 1574 р. і вважається первістком українського книгодрукування.

Потреба українського населення у розвитку освіти спонукала І. Федорова до друку насамперед навчальної літератури. 1574 р. у Львові виходить перший у Східній Європі друкований підручник — «Буквар». Для його укладання було використано відомі раніше рукописні збірники з вивчення граматики. Книга призначалася для тих, хто вивчав граматику за кириличною системою. Ця подія посприяла прагненням львівських міщан дати своїм дітям необхідну на той час освіту. Ще 1572 р. братчики домоглися дозволу від польського магістрату навчати своїх дітей за системою «семи вільних наук», а вже через два роки мали свій перший друкований український підручник.

1585 р. Львівське братство спільно з львівським єпископом Гедеоном Балабаном викупило друкарню І. Федорова у лихваря Ізраїля Якубовича і продовжило традицію видання навчальної літератури. З огляду на те значення, якого надавалось у братських школах викладанню грецької та слов'янської мов, у кінці XVI ст. починають видавати граматики цих мов. Так, 1591 р. видана грецька граматика під назвою «Адельфотес», або слов'янська граматика, Лаврентія Зизанія. Для безперешкодної роботи друкарні братчики з допомогою магнатів князя К.-В. Острозького та Ф. Скумина-Тишкевича отримали 15 жовтня 1592 р. королівську грамоту, що дозволяла друкувати книги.

Протягом першого десятиліття XVII ст. львівська друкарня спромоглася видати збірник «Просфонима» (перше видання поетичного тексту, що був предтечею української драматургії), «О воспитании чад» авторства (гіпотеза) Й. Борецького, шкільні декламації, складені П. Бериндою, та його ж збірку віршів «На Різдво», «Чалослов», виправлений за першоджерелами «Псалтир» та ін. За свідченням Я. Ісаєвича, Львівська братська друкарня до середини XVII ст. видрукувала не менше як 36 книг, що сприяло розвитку культури і долученню українських юнаків до європейської освіти того часу. Друкарня діяла до скасування братства, аж до 1787 р.

Протягом 1638—1667 років бурхливу видавничу діяльність проводила львівська друкарня, заснована Михайлом Сльозкою. Поза Львовом діяли друкарні у Стратині та Крилосі, власниками яких були Федір та Гедеон Балабани, з ними співпрацював відомий друкар Памво Беринда. У 1604—1605 роках

у Стратинській друкарні надруковано «Служебник», згодом — «Требник». Ці важливі для церковної служби книги підготував і редагував сам Гедеон Балабан. Стратинська друкарня була досить добре технічно устаткована, тому книги цієї друкарні за художнім рівнем суттєво відрізнялися від львівських братських видруків. Після смерті Г. Балабана Стратинську друкарню викупив Єлесей Плетенецький, син дяка львівської Успенської церкви і, перевізши її до Києва, заклав основи одного з найбільших друкарських осередків в Україні — друкарню Києво-Печерської лаври.

З-поміж осередків друкарства виокремимо і друкарню Унівського монастиря. Її заклав у середині XVII ст. єпископ Арсеній Желіборський. За час існування друкарні видано більш як 25 назв книг. Однак друкували книги тільки релігійного, богослужбового змісту, що особливого значення для розвитку історії української культури не мало.

Другим ренесансним центром на українських землях був Острог. У власному маєтку князь К.-В. Острозький відкрив не тільки перший вищий навчальний заклад, але й сприяв його забезпеченню навчальною літературою кириличним шрифтом. Тримовну академію в Острозі відкрили з необхідності підготувати учених людей для розвитку друкарства. Відомо, що князь зіткнувся з досить великою проблемою, коли поставив перед собою мету видрукувати Біблію кириличним шрифтом, оскільки ні списки Геннадіївської Біблії, привезені з Москви, ні інші списки, що опинилися у руках Острозького, не задовольняли його. На українських землях того часу дуже бракувало знаючих, освічених людей, які б могли писати, перекладати релігійні твори, необхідні для захисту українських духовних цінностей. Тому при дворі князя Острозького формується гурток учених, що могли б допомогти у редагуванні богослужбової літератури і в навчанні молоді.

Історія друкарства в Острозькій академії веде свій початок на дванадцять років раніше від друкарні Львівського братства. Між 1576 р. і початком 1577 р. Іван Федоров остаточно формує та облаштовує острозьку друкарню. Відливає для друку Біблії особливий шрифт і готується до грандіозної роботи. Першому друкарю допомагали його учні — Гринь Іванович із Заблудова, син його Іван та інші, що прибули зі Львова. Однак редагування списків Святого Письма рухалося досить поволі. Перехід до книгодрукування потребував критичного перегляду рукописних варіантів книг. Списки сакральних книг істотно різнилися, тому необхідна була дуже кропітка і довготривала робота перекладачів і редакторів. Щоб друкарня хоч якось працювала і повертала великі матеріальні вкладення, почали друкувати інші, легші для друку, але досить необхідні українському суспільству книги. Серед них «Хронологія» А. Римші, що призначалася для навчання у початкових класах.

Острозька Біблія була надрукована 1581 р. До Біблії було додано передмову від імені князя Острозького, автором якої вважають Герасима Смотрицького. Сам твір прикрашений гравюрами, ймовірно, роботи Гриня Івановича або львівського маляра Лавріна Пилиповича. Значення Острозької Біблії переоці-

нити важко, адже вона з'явилася саме у той час, коли так була потрібна українському народу для відстоювання власних духовних цінностей і формування національної ідентичності. Сам твір є однією з перлин не тільки українського, але й слов'янського друкарства.

Складна суспільно-політична атмосфера наприкінці XVI ст., пов'язана з підготовкою до підписання Берестейської унії, була причиною появи полемічної літератури, яка друкувалася в острозькому центрі. Видано збірник Г. Смотрицького, куди ввійшли «Ключ царства небесного» та «Календар римський новий» 1587 р., упорядкований Василем Суразьким; збірник «О единой істінной православной вере» 1588 р.; твір Клірика Острозького «Опис на лист в бозі велебного отца Іпатія Володимирського і Берестейського єпископа...» 1598 р.; збірник «Книжниця» 1598 р.; «Апокризис» Х. Філарета 1598 р.; «Опис» Клірика Острозького 1598 р.; «Друга відповідь» Клірика Потію 1599 р. тощо.

На початку XVII ст. естафету книговидавництва продовжує друкарня Києво-Печерської лаври. Фундатором київського книгодрукування був архімандрит Києво-Печерської лаври Єлисей Плетенецький. Він придбав 1604—1606 року друкарню Стратинського монастиря, що в Галичині, і перевіз її у Лавру.

У 1615 р. ця друкарня почала функціонувати. Перша робота друкарні — шкільний «Часослов» побачила світ наприкінці 1616 або на початку 1617 р. Єлисей Плетенецький прислухався до міщан Києва, які неодноразово зверталися до нього з проханням друку «Часослова» як необхідної книги для навчання у тогочасних початкових школах, і дозволив друкувати її. Утворена у цей час Київська братська школа уже мала свої власні книги для навчання.

Спираючись на співробітництво визначних діячів братського руху в Україні та використовуючи матеріальну підтримку козацтва, нова друкарня змогла взятися за друк таких книг, які раніше були не під силу вітчизняним видавцям. Тим більше, що для потреб нової друкарні Єлисей Плетенецький спорудив паперову фабрику в монастирському маєтку Радомишля.

Архімандрит Лаври мріяв, щоб однією з перших робіт друкарні був «Анфологіон». Це дуже велика церковно-богослужбова книга, у якій вміщено пісні, що розспівуються у церкві двома хорами. Ураховуючи складність видання цієї книги на той час, ніхто не наважувався на її друк. Рукопис підготували Йов Борецький, ігумен Михайлівського Золотоверхого монастиря, та архидиякон Захарій Копистенський. Книга побачила світ 1618 р.

Розпочавши енергійну діяльність, лаврська друкарня досить швидко перевершила і якістю, і кількістю своїх видань усі інші друкарні, що існували на східнослов'янських землях у XVI—XVII ст. Саме тому в перші десятиліття XVII ст. до Києва прибула чимала група львівських інтелектуалів, гуманістів, що своєю діяльністю сприяли розвитку друкарства як джерела формування нової ренесансної людини. У це коло входили Захарій Копистенський, брати Памво та Степан Беринди, Тарас Земка, Йов Борецький, Йосиф Кирилович, Филофей Кизаревич, Ісайя Копистинський та ін. Вони перекладали з грецької мови, редагували призначені до друку тексти, складали передмови, присвяти

і покажчики, що додавалися до книг. У Києві з'явилися і професійні друкарі: Тимофій Вербицький, Андрій Миколайович, Тимофій Петрович. Існування такого кола інтелектуалів продовжувало традиції і за архімандритів П. Могили, І. Гізеля та І. Кросовського.

Найвищим досягненням лаврського книжкового гуртка можна вважати публікацію «Бесід» Іоанна Златоустого та «Чотирнадцять послань апостола Павла»; ряд панегіричних видань українською книжною мовою, серед яких вірші Олександра Мітури «Візерунок цнот...», Номоканон (1620), Служебник (1620), «Книга о вере» (1620) та інше.

Не обмежуючись роботою над текстом, Києво-Печерська друкарня приділяла багато уваги художній цінності видань. Крім звичайного орнаменту, лаврські видання прикрашалися досконало виготовленими гравюрами.

Таким чином, діяльність перших українських друкарень припадає на час піднесення суспільно-політичного руху українського народу, відродження власної культури та державності. Проаналізувавши першодруки, які з'явилися на українській землі, наголосимо, що здебільшого це були книги для навчання молоді або церковно-службова література. Вона насамперед була необхідна для повноцінного функціонування української православної церкви. Розповсюджувалися і перші полемічні твори, що засвідчували проникнення гуманістичних та реформаційних ідей на нашій землі.

На нашу думку, книги як одне з найефективніших джерел розвитку комунікативних зв'язків того часу, формували нову людину з власною гідністю, патріотів своєї вітчизни. Шлях цей, важкий і тернистий, проходив через усвідомлення народом власної окремішності, національної гідності та культури. Успіх цього винятково важливого поступу залежав від залучення до активних дій великих мас населення, які за допомогою книги не тільки відкривали для себе світ пізнання, але й формували українську національну ідею.

4.5. Монастирі як центри книгописання

Другий південно-східний вплив на розвиток української літератури

Помітний вплив на розвиток вітчизняної літератури цієї доби мав так званий другий південно-східний вплив, що прийшов до України з Візантії, Сербії та Болгарії і був тісно пов'язаний із монастирською аскезою. Сербо-болгарські та нововізантійські впливи, що мали місце у період з кінця XIV — початку XVII ст., науковці пов'язують із ісихазмом — своєрідною практикою молитовного споглядання нетоварного (Божественного) світла самого Божества. Слово «ісихазм», що має грецьке походження, перекладають як «спокій», «тиша», «мовчання». У аскетичній літературі його традиційно перекладають як «безмовність». Слово «ісихаст» входить у вжиток у IV ст. у значенні «монаха-відлюдника», що перебуває у постійній молитві. Засновниками ісихаського «умного роблення» (або ж «безупинної молитви») вважають основоположників

аскези Макарія Єгипетського та Євагрія. Монах-відлюдник разом зі спільною молитвою, що твориться монахами упродовж церковного богослужіння, творить власну молитву. Ідеалом неперервної молитви відлюдника-аскета стала так звана молитва Ісусова, що виявляється у постійному призиванні імені Божого монахом упродовж усього дня: тоді коли він займається якимись справами і навіть тоді, коли він спить. Однією із найпоширеніших форм Ісусової молитви є така: «Господи Ісусе Христе, Сину Божий, помилуй мене» або ж просто: «Господи помилуй». Постійне повторення (коректніше — творіння) молитви Ісусової, як пише Іоанн Мейєндорф, «...поєднується з дисципліною дихання: для того, щоб це повторення було дійсно постійним, його з огляду на нашу людську природу, добре пов'язувати з постійним елементом нашого психосоматичного цілого — диханням. У чернецтві, таким чином, з'явилася дисципліна дихання, яка дозволяла і вчила людей творити молитву Ісусову без порушення ритму».

Саме ця духовна дисципліна, що і отримала назву «ісихазм», викликала негативну оцінку з боку грека з Італії Варлама Калабрійця, який зі своїми однодумцями осміяв і виступив з відкритою критикою такої дисципліни і практики. Для Варлама Бог може бути осягнутий лише раціональним зусиллям людського розуму. Для ісихастів було очевидним, що «Бог досяжний уже саме тому, що Він є Предметом Причастя, — Він Сам причащається нам; і існує лише одне Єдине Тіло Христове, про яке знає людський досвід. Це не заперечує розумових зусиль для досягнення Бога, але основне сприйняття Його у людському житті є сприйняття цілісне, що включає у себе і розум, і дух, і тіло. У цьому — основний християнський досвід». Саме цей безпосередній досвід присутності Бога через молитву в житті людей дає відповідь на питання: яким чином трансцендентний, невидимий і неосяжний Бог може бути присутнім у своїй тварі (у створеному Ним). Очолив чернецьку партію захисників ісихазму афонський чернець Григорій Палама, а його прихильники називалися паламітами. Власне св. Григорію Паламі і належить праця, у якій він на богословсько-філософському рівні розмежував Божественну сутність (яка залишається непізнаваною, трансцендентною) для людини та Божественні енергії, благодать та дії, за якими пізнається Бог і за якими відбувається преображення людини. Так світло Преображення Господнього на горі Фавор стає світлом преображення людини, що відкрила душу свою для Бога, і предметом подальшого осмислення.

Наслідком зухвалої критики на адресу ісихастів зі сторони Варлама та його прибічників (варлаамітів) стало тривале протистояння, що виявилося у відкритих дебатах, полемічних трактатах і врешті-решт 1347 р. у м. Константинополі було винесено на церковний собор. Собор засудив учення Варлама Калабрійця і його послідовників та прийняв догмат про нетварні (тобто несотворені, божественні) енергії, а 1353 р. вчення св. Григорія Палами визнано офіційною доктриною православної церкви. Наслідком рішення собору постала заміна на усіх керівних церковних посадах приспішників Варлама на представників чернецтва партії паламітів. З того часу увійшло в традицію носити усім архі-

єреям чорні чернечі клобуки, зображення яких на іконах до ісихаських дебатів не було.

На кінець XIV — початок XV ст. духовно-культурні відносини між українськими та південнослов'янськими землями стають жвавішими й отримують нове наповнення. Значну роль у питанні проникнення ісихаської доктрини на Україну мали болгарські та сербські впливи. Духовним центром південнослов'янської книжності цього періоду стала тодішня столиця Болгарії м. Тирново, у якому 1375 р. було обрано патріархом Тирновської болгарської православної церкви Евтимія Тирновського (1331—1402/1409) — відомого письменника, перекладача, зачинателя реформи слов'янської писемності та емоційно-експресивного стилю в літературі, що увійшов до історії під назвою «плетіння словес». Основний принцип цього стилю базувався на ісихаській доктрині і зводився до використання у літературному творі неологізмів, окличних речень, риторичних запитань, нагромадження синонімів, епітетів та порівнянь. Використання цих художньо-стилістичних засобів, що надають мовленню підвищеної емоційності, сприяє абстрагованості викладу матеріалу і дає змогу в матеріальному виявити нематеріальне (як задум Божий про предмет, що аналізується). Важливою рисою є і зосередження не на зовнішній ученості, а на внутрішньому світу (психологічній складовій) людини.

Не безпідставно вважає Ю. Пелешенко, що «...поширення ісихаських ідей у XIV—XV ст. виявлялося не так у появі творів самих теоретиків ісихазму, як у перекладах та у переписуванні теологічної літератури, яку рекомендували для читання Григорій Синаїт та Григорій Палама». У списку значаться твори відомих отців церкви: Іоанна Синайського, Ісака Сирина, Василя Великого, Авви Дорофея, Симеона Нового Богослова, Максима Сповідника, Каліста та ін. З ісихаським рухом пов'язана й поява на території сучасної України «Діоптри» візантійського ченця Пилипа Монотропа (Пустельника), яку із грецької переклали болгарські ченці-ісихасти. Звісно, що осередком ісихаської дисципліни став Києво-Печерський монастир. Сучасний дослідник цього питання Г. Прохоров зазначає, що на аналізі послання печерського архімандрита Досифія до священика Пахомія, яке датується кінцем XIV — початком XV ст., можна зробити висновок, що Ісусову молитву печерські ченці уже знали.

Історія проникнення ісихазму на терени нашої вітчизни тісно пов'язана з подіями входження українських земель до складу Великого князівства Литовського та Польщі. Незважаючи на інкорпорацію українських земель до Литви на території Київської Русі зберігалася церковна єдність, що була у підпорядкуванні Константинопольського патріархату. Проте митрополит Київський та Усієї Русі мав свою резиденцію не у Києві, а в Москві. І ця обставина досить швидко почала непокоїти литовських князів, які у переважній своїй більшості хоч і не були православними, але бажали мати свого митрополита. До того ж Москва була столицею іншої ворожої держави. Уже язичник Ольгерд, який був двічі жонатим на православних княжних, робив спробу перепідпорядкування митрополита Київського своїй княжій владі. Ситуація постала більш драма-

тичною за часи приходу до влади Ягайла, який у 1385 р. за умовами Кревської унії одружився із польською королевою Ядвігою і прийняв католицизм. Литва ставить Константинопольському патріархату ультиматум: або він погоджується на відродження митрополії у Києві, або буде окатоличено усіх православних. Патріарху нічого не залишилося, як піти на поступки.

Фігура Кипріяна Цамблака (бл. 1330—1406), що був за походженням сербом, виявилася у вирішенні цього питання знаковою. Початково він прибився до Келіфаревського монастиря Феодосія Тирновського, а звідти приїхав до Константинополя. Згодом побував і на Афоні. Потрапивши до близького оточення патріарха Константинопольського Філофея Коккіна (був його келійником), 1373 р. Кипріян Цамблак виконує його доручення, пов'язане із примиренням митрополита Алексія і Великого князя Литовського. 2 грудня 1375 р. патріархом Філофеєм здійснено обряд висвячення Кипріяна на митрополита «київського, руського та литовського» і того ж року 6 червня він прибуває до Києва. Важливим періодом у біографії митрополита Кипріяна було перебування у Каліфарівському монастирі під керівництвом св. Евтимія Тирновського. Коли на початку 60-х років XIV ст. цей монастир грабували турки і майбутній патріарх Болгарської православної церкви змушений був шукати притулок у Константинополі, разом із ним оселилися в обителі св. Маманта і його учні, з-поміж яких згадують ім'я Кипріяна.

Таланти Кипріяна Цамблака як письменника та перекладача можуть бути доповнені здібностями непоганого дипломата, організатора та реформатора у літургічній та іконописній сферах. Йому належить перекладена і власноручно переписана «Лествиця Іоанна Синайського», нова редакція «Життя Петра митрополита», «Відповіді ігумену Афанасію» (1381—1382) на Тлумачне Євангеліє та книги св. Єфрема Сірина. Митрополит Кипріян залишив значний доробок послань, як то: «От іного посланія о повінних» та декілька літургіко-поетичних творів: «Молитва разрешиті царя і князя і всякого хрістіаніна..», «Канон ко Господу нашому Ісусу Хрісту і ко пречистой Богородице, певаєм о гобзиня плода і за бездождіє», «Последованіє провожденію над умершим младенцем» та ін. З діяльністю Киприяна Цамблака пов'язують введення у практику використання Учительного Євангелія (збірки недільних та святкових повчань); відновлення роботи з переписування книжок та іконописної майстерні на території Києво-Печерського монастиря та відбудову занедбаної на той час Софії Київської.

Продовжувачем справи митрополита Кипріяна Цамблака став його племінник Григорій Цамблак (1365—1419) — яскравий представник Тирновської книжної школи, учень св. Евтимія Тирновського, церковний діяч не лише України, але й Болгарії, Сербії, Молдови. Літературну спадщину Григорія Цамблака становлять твори різних жанрів: житія, проповіді, похвальні слова та інші. З 1401 до 1406 р. він прибуває у церковних справах до Молдови, де й отримує посаду «пресвітера великої церкви Молдовлахійської». 1406 р. Григорій отримує листа від Кипріяна Цамблака з проханням прибути до нього на Руські землі.

Проте довідавшись у дорозі про кончину свого дядька, Григорій їде до Сербії. Лише 1409 р. він прибуває до Києва, де і пише «Надмогильне слово Кипріяну Цамблаку». З ініціативи Великого князя литовського Вітовта на четвертому соборі у м. Новогрудки Григорія Цамблака обрали литовським митрополитом, що викликало обурення зі сторони московського митрополита Фотія і призвело до відлучення його від церкви патріархом Константинопольським Йосипом II. Цим часом датується його відоме «Слово похвальне патріарху Евтимію Тирновському» та збірка проповідей, значна частина яких увійшла до так званої «Книги Григорія Цамблака». У цілому літературний спадок Григорія Цамблака нараховує близько 40 творів, переважна більшість яких написана у традиційній для ісихаської літератури манері «плетіння словес». До зразків цього стилю відносять полемічний антилатинський твір «Слово, како держат веру немци».

Окрім літературного спадку, Григорій Цамблак запроваджує у Київській митрополії службові рукописи Тирновської редакції, а у музичну практику вводить так званий «болгарський розспів». 1416 р. (за іншими розвідками — 1418 р.) Григорій Цамблак переносить центр київської митрополії зі спустошеного Едигеєм Києва до Вільно. Проте, як свідчить Никонівський літопис, помер Григорій Цамблак у Києві: «Тое же зіми (в 1419 р.) умре Григорей митрополит Цамблак на Києве, родом болгарин, книжен зело, изучен убо бе книжней мудрости вся цей из детства, и много писания, сотворив, остави».

Значно відомішим представником ісихаської дисципліни, що знайшла свій відгомін у літературній діяльності, був Іван із Судової Вишні (Іван Вишенський). На жаль, постать цього афонського подвижника довгий час не привертала до себе уваги дослідників. Можливо цією обставиною пояснюється помилкове твердження деяких сучасних довідників про те, що Іван Вишенський є представником барокової або ж ренесансної культури, що не відповідає ні світоглядним орієнтаціям Вишенського, ані змісту його творів.

Біографічних відомостей про Івана Вишенського дуже мало. Народився він у містечку Судова Вишня, що на Львівщині, між 1545 та 1550 роками, а помер — в Афонському монастирі між 1620—1624 роками. Іще молодим він деякий час жив у Луцьку, можливо був і в Острозі. Проте, схиляючись до чернечого життя, він приймає постриг і деякий час перебуває в Унівському монастирі, підтримує тісні взаємини із засновником Скиту Манявського Йовом Княгиницьким. У 80-х роках, залишивши Україну, мандрує до Афону, відвідує різні «святі обителі», але оселяється у Загребському монастирі і наприкінці життя стає останнім відлюдником в історії українського чернецтва.

4.6. Характер та жанри староукраїнської літератури

Період розвитку української літератури, що увійшов в історію під назвою «давньо-», або «староукраїнський» поділяють на два етапи: литовський (середина XIV — початок XVI ст.) та польський (середина XVI — середина XVII ст.).

До характерних рис першого періоду відносять: млявість та інертність літературного життя, що опиралося на традиції доби Київської Русі. Ось чому характер літератури переважно був церковний, а монастирі залишалися центрами книжної мудрості. Другий південнослов'янський вплив, що приніс на терени нашої батьківщини ісихаську дисципліну, також мав церковний характер. І лише наприкінці XV ст. представники українського письменства долучаються до європейської гуманістичної традиції.

Другому періодові відповідає активізація творчих сил та літературного хисту передовсім у протистоянні з ополяченням та окатоличенням українства. У цей час українська література демонструє як широку ерудицію її представників у знаннях античної, святоотечної спадщини, так і орієнтацію у розвідках тогочасної науки. Українство уперше відчуло у собі сили боротися словом за свою православну віру і мову, за свої традиції й права. Так з'являється і отримує широке визнання полемічна література. Водночас більшим стає відсоток літератури світського спрямування. Тематика християнського віровчення і проблеми церковного життя виразніше переходять у площину публіцистики. Осередками літературного життя стають не лише маєтки заможних представників української шляхти (як то Слов'яно-греко-латинське училище у м. Острозі) та православні монастирі, але й школи православних братств. Важливу роль у цьому процесі відіграло друкарство.

Літописання

У продовженні традицій доби Київської Русі літописання отримує нове наповнення і передусім тематично відгукується на життєві події українства тієї доби: монголо-татарську навалу, входження українських та білоруських земель до складу Великого князівства Литовського, формування козацтва та козацькі походи. Невелику за обсягом «Повість про Михайла-Мітяя» (1382), що належить перу митрополита Кипріяна Цамблака, науковці відносять до жанру літописного оповідання. У ньому автор розповідає про драматичні події, пов'язані із намаганням московського князя Дмитра Донського поставити на митрополичий престол свого ставленика Митяя.

До відомих пам'яток цього жанру належить і Литовсько-Білоруський літопис, у якому описуються події, що відбувалися на території сучасної України у часи литовської доби. Складовою частиною цього літопису є повість «О Подольской земли», це драматична історія захоплення українського Поділля литовськими князями із роду Коріатовичів. XVI ст. датується і так звана хроніка Биховця.

До відомих пам'яток цієї доби зараховують і Густинський літопис (більше відомий як «Кройніка»), що отримав назву за місцем його написання у Густинському монастирі (село Густиня, теперішнього Прилуцького району на Чернігівщині). Виклад соціально-політичних подій і знаменних віх життя українського народу з часів Київської Русі у літописі завершується 1597 р. Ймовірним автором літопису вважається Захарія Копистенський, який працював над його текстом упродовж 1623—1627 років. До безумовних переваг цього твору до-

слідники відносять використання автором староруських, литовсько-польських та візантійських джерел для опису та аналізу внутрішніх соціально-політичних подій, що відбувалися в Україні та за її межами. Цікавими видаються і три додатки, якими закінчується цей літопис: «Про походження козаків», «Про запровадження нового календаря» і «Про початок унії». Критична оцінка подій, пов'язаних із укладанням Берестейської церковної унії 1596 р. і гнівне засудження грабіжницької політики польської шляхти в останньому із його додатків лунають передусім на адресу зрадників православ'я та українства (русинства), що забули про своє коріння, про матінку-Церкву.

Агіографічна проза

Подальший розвиток жанру агіографічної прози тримався усталених традицій Княжої доби. Цією обставиною пояснюється наявність значної кількості списків життєписів святих, писаних ще у добу Київської Русі. З-поміж них виокремлюються «Житіє Олександра Невського» та «Житіє Михайла Чернігівського».

Ймовірним автором «Житія Олександра Невського», що було написане в кінці XIII — на початку XIV ст. після смерті цього новгородського князя 1263 р., вважається невідомий галицький книжник. Дитинство і юність Олександра Ярославича (у схимі Олексій) пройшли в українській землі у Переяславі (вотчині його батька), і пам'ять про щасливе дитинство, любов до рідної землі він проніс у своєму серці до кінця життя. Цікавість до фігури князя Олександра Невського, нині більше шанованого на теренах російської держави, ймовірно була зумовлена безперервними нападами татар на українські землі, чварами і міжусобицями (чого варті були лише так звані «Свидригайлові війни»), що точилися між представниками місцевого нобілітету. До нього, як і до святого Георгія (Юрія), зверталися як до заступника і захисника від усякої нечисті. «Житіє Михайла Чернігівського», ймовірніше, з'явилося у Ростові близько 1271 р. за князювання там Михайлового онука Бориса. Житіє оповідає про драматичну історію приїзду за ярликом на княжіння у Чернігові князя Михайла Всеволодовича та боярина Федора до хана Батия. Після відмови пройти язичницький обряд очищення вогнем та вклонитися татарським ідолам князь і його супутник були убиті.

До списку житійної літератури відносять і «Житіє митрополита Петра» (1381) авторства митрополита Кипріяна Цамблака. Життєпис закінчується хвалебними словами на адресу митрополита Петра, якому в тяжкі часи боротьби з іншими кандидатами на митрополичу кафедру вдалося зберегти честь «священоначальника», патрона і захисника самого Кипріяна.

Як і у давні часи, улюбленою збіркою залишається «Києво-Печерський патерик». 1406 р. датується його нова редакції, що була укладена тверським єпископом Арсенієм. У Арсеніївській редакції вносяться доповнення до тексту: включено службу і похвалу Феодосію Печерському та оповідь про заснування монастиря. 1460 та 1462 роками датуються ще дві нові його редакції, які отримали назву Касіянівських. Складовою однієї із них стало «Слово про перенесення мощів Феодосія Печерського», складеного у стилі «плетіння словес».

Гомілетика. Проповідницька та ораторська проза

До списку представників проповідницької літератури цієї доби внесено митрополита Кирила II, який залишив по собі «Слово и поученіє к попам». Автором п'яти «слів» вважається архімандрит Києво-Печерського монастиря Серапіон Володимирський. У його першому пастирському слові, відомому під назвою «О казнех Божих и о ратех», автор призиває русичів до каяття. Ця тема виразно звучить і в інших «чотирьох словах», бо ж на переконання Серапіона Володимирського усі випробування, які випали на долю Київської Русі, є гнів Божий і розплата за гріхи людські: немилосердя, брутальність, лихварство, язичницькі забобони. Початком XIV ст. датуються і «шість слів» (написаних у формі послань) митрополита Петра (з 1308 по 1325 р.), що був родом із Волині. Автор у повчальній формі закликає мирян регулярно сповідатися і причащатися, дотримуватися заповідей Господніх, а ченців — не займатися лихварством та торгівлею.

Три послання Кипріяна Цамблака до ігуменів Сергія Радонезького та Феодора Симонівського (1376) мають яскраво виразний публіцистичний характер, у них Кипріян відстоює право на митрополичу кафедру і розповідає про свої поневіряння у Москві. Інші п'ять проповідей про визнання віри під час посвячення у митрополити та дві промови, що були виголошені на Констанцькому соборі, належать перу митрополита Григорія Цамблака. Йому ж приписують і авторство у стилі «плетіння словес» — «Слово надгробноє митрополиту Купріяну» (1410) та «Слово похвальноє Євтимію Тирновському».

Заслуговує на увагу і «Посланіє в Лядскую, и в Литовскую, и в Немецкую землю, и на всю Русь» київського митрополита Ісидора (за походженням грека). Підписавши 1439 р. Ферраро-Флорентійську унію католицької і православної церкви та не отримавши підтримки у Києві й Москві, Ісидор у своєму «Посланні» викладає основні положення угоди і стверджує про однакову святість і схожість православних та католицьких обрядів — «понесе обоє то єдино єсть». Стиль послання, що був на той час популярний, — «плетіння словес». У цьому ж стилі 1440 р. Ісидор пише ще одне послання до старост і воєвод міста Холма. Не менш виразним зразком цього літературного стилю вважається і послання-панегірик, що було складене о. Іоанном 1476 р. і стало відоме під назвою «Посольство до папи римського Сикста IV від духівництва, і від князів, і від панів руських».

Паломницька література

Свою назву цей літературний жанр отримав від латинського слова «palma»(пальма), гілку якої мали привезти із своєї мандрівки святими місцями (передовсім з Єрусалима) віруючі християни. До паломницької літератури належать твори, у яких йдеться про пригоди паломників та побачене ними у мандрах святими місцями. У списках відомих зразків цього жанру є такі твори: «Слово о битии Ієрусалимськом» Арсенія Селунського (XIV ст.), аноніма — «Поклоненіє святого града Єрусалима», «Книга беседи о пути ієрусалимском».

Полемічна література

Як самобутній жанр полемічна література з'являється уже в XV ст. До неї відносять твори, написані у формі послань, відкритих листів та відозв гострого

дискусійного характеру. На території України такими темами постають: ополячення, майбутнє русинської (української) землі та церковні питання за наслідками Берестейської унії.

Відомим полемістом цієї доби був латиномовний письменник-гуманіст Станіслав Оріховський. Цікавими є його роздуми з питань держави, влади та державотворення у творах «Напучення польському королеві Сигізмунду Августу» (1543 та 1548 років) та «Про турецьку загрозу слово перше та друге» (1543 та 1544 роки). С. Оріховський виступав з осудом польської шляхти, яка не захищала українську землю від татарських нападів, а лише дбала про підвищення своїх статків та соціального становища. Спираючись на спадщину античних філософів Платона та Арістотеля, С. Оріховський-Роксолан проповідує принцип громадянського гуманізму, заснованого на любові до Батьківщини, патріотизмі, доблесті, честі й гідності, засуджуючи соціальну несправедливість та жорстокість. Його принцип: жити у злагоді із законами природи, які є запорукою свободи. Гуманіст був упевнений, що людина сама творить історію, але лише вихована та освічена особа здатна вберегти себе і суспільство від непоправних помилок. У традиціях італійського гуманізму С. Оріховський-Роксолан велику увагу приділяє освіті громадян: «Бо ніхто нічого не зробить корисного навіть у найнезначнішому мистецтві, якщо не буде вчитися», — таке кредо полеміста.

Зачинателем полемічної прози на релігійну тематику був польський церковний діяч і письменник Петро Скарга, який, надрукувавши 1577 р. трактат «Про єдність Церкви Божої під одним пастирем і про грецьке віровідступництво від цієї єдності», розпалив пристрасті навколо питання церковного розколу і підштовхнув українську православну громаду до полеміки з цього питання.

Центром антикатолицької інтерпретації міжцерковних зв'язків на території України став острозький гурт книжників-богословів, з-поміж яких варто виосібнити ім'я ректора Острозької школи Герасима Смотрицького, що увійшов в історію української літератури як видатний полеміст. Його авторству належить написана в Острозі 1587 р. книга «Плютархус» («Плутарх»). Книга складалась із двох частин та передмови з назвою: «До народів руських» з присвятою. Перша частина мала назву «Ключ царства небесного и нашеє християнскоє духовноє власти нерешимый узел» і була відповіддю на брошуру єзуїта Гербеста «Веры церкви римской выводы», опублікованої польською мовою у Кракові 1586 р. Друга стала відома під назвою «Календар римський новий».

Список талановитих полемістів маємо поповнити іменами: Стефана Зизанія, що написав книгу «Пересторога», Іпатія Потія як автора творів: «Унія, або виклад передніших артикулов» (1595) та «Антиризис» (1599); Мелетія Смотрицького як автора книги «Тренос, або лямент» (1610) і Йова Борецького — книга «Протестація» (1620).

Автором найвагомішого спадку полемічних праць вважається Іван із Судової Вишні (бл. 1550—1620), що виїхав до Афону, але деякий час підтримував листування з православною братією. Іван Вишенський залишив значну літе-

ратурну спадщину переважно у формі листів, відозв та повчань. Його авторству приписують 17 творів полемічного характеру. Любов'ю до ближнього свого та турботою про батьківську православну віру пояснюється жвавість листування із представниками львівського гурту братчиків та чернечого духовенства. Найвідомішою у списку його творів вважається «Книжица» («Книжка»). Йому належить і низка послань, частина з яких писалася з Афону: «Посланіє до всіх обще в Лядской земли живущих», «Посланіє Домникії» та ін. Значний резонанс мали його твори: «Писаніє к утікшим от православної віри єпископам», «Обличеніє диявола-миродержця», «Позорище мисленіє», «Краткословный отвіт... Петру Скарге», «Зачапка мудрого латынника з глупым русином» та ін. Усі твори об'єднані ідеєю сердечного болю автора за тяжкий моральний і духовний стан православної церкви на українських землях, що входили до складу Лядської (тобто Польської) землі. «Тепер-бо в Лядській землі всі святенники, як у давнину колись Елзавелині (а не Бога небесного) жерці, офірують черевом, а не духом... Замість суду і правди панують брехня, кривда, облудність, суперечки, наклепи, лицемірство, облесність, насильство антихристове. Замість віри, надії і любові панують безвір'я, відчай, ненависть, заздрість і мерзота. А замість доброчесного життя конечна розпуста, плюгавство й нечистота гидка панує» («Посланіє до всіх обще в Лядской земли живущих»).

4.7. Тенденції розвитку архітектури

Динаміка розвитку української архітектури давньоукраїнської доби виразно демонструє залежність її стилістики та форм від соціально-політичних впливів та суперечностей, що мали місце в добу втрати незалежності і входження українських земель до складу Великого князівства Литовського та Речі Посполитої. Традиційно виділяють два етапи її становлення:

– перший: з XIV — до початку XVI ст., коли значна частина земель була приєднана до Великого князівства Литовського;

– другий: із середини XVI — до першої третини XVII ст., коли українські землі увійшли до складу Речі Посполитої.

Архітектура України XIV — початку XVI ст.

Як відомо, політика Великого князівства Литовського на українсько-білоруських землях ґрунтувалася на принципі: «старого не руйнуємо, а нового не впроваджуємо». Однак спустошливі походи татар, які не припинялися навіть після входження українських земель до Литви, призвели до поступового спустошення частини земель і занепаду місцевих традицій, що не могли конкурувати з європейськими новаціями. Важливу роль у цьому процесі відіграло магдебурзьке право, яке юридично закріпляло право міщан на їх свободу та самоуправління і, таким чином, спонукало до розвитку архітектурних традицій, заснованих на передових європейських зразках. Так, кількість міст на території, де мешкали українці на кінець XIV ст. порівняно з XII—XIII ст., зростає з

87 до 143. Особливе місце у цьому списку посідає Львів, який отримав магдебурзьке право ще 1356 р.

Переважна частина споруд цього періоду будується із дерева, проте зростає кількість споруд із каменю та цегли, зведених зусиллями міщан та місцевих магнатів. Не знаходить підтвердження доволі впливова у колах частини науковців концепція польського історика Яна Длугоша, за якою зведенням оборонної архітектури українці мають завдячувати лише польському королю Казимиру III, бо ж «він зайняв Русь дерев'яну, а залишив по собі кам'яну». Доведено, що до активного будівництва міських укріплень королівська влада не докладала суттєвих зусиль. На це вказують і найновіші археологічні знахідки з Галича та Львова, згідно з якими систему укріплень Замкової гори було здійснено ще у XII ст.

Зважаючи на періодичні татарські набіги, домінантне місце в архітектурі цього періоду посідають замкове та фортечне будівництво. Фортеця — це укріплений пункт, підготовлений до кругової оборони та довготривалої боротьби в умовах облоги. Фортеці були оснащені арсеналом — місце, де зберігалися боєприпаси, зброя і де здійснювали її ремонт. У фортеці перебував і гарнізон — військо, що несло оборону цього опорного пункту. Замок — це укріплене житло феодала, що зводився на добре захищених місцях (підвищенні, горі, поряд з крутим схилом). Замок має головну башту (вежу) — донжон, навколо якої зводили стіни, вали та рови. Округлий (або чотирикутний) у плані донжон був останнім місцем притулку господарів замку під час нападу ворога. За законами середньовіччя право будувати донжон належало лише представникам вищих верств населення, що мали титул. На території України це був князь або знатний шляхтич. Замкова стіна і донжон оснащувалися зубцями-мерлонами та бійницями — вузькими щілеподібними чи округлими отворами для ведення вогню зі стрілецької зброї. Стіни були товстими (1,5—3 м) і неприступними. Замок мав усю необхідну інфраструктуру: глибокий колодязь (до 60 м глибини), стійбище для коней, псарню, простору кухню та місце для проживання членів князівської родини і челяді. У замку зводилися споруди не лише для господаря і членів його родини, але й для ймовірних гостей, які могли розраховувати на тимчасовий притулок, схороняючись від ворогів.

З появою вогнепальної зброї значна частина замків та фортець була модернізована. Прикладом тому є Луцький замок: його триярусні башти і стіни, що мали зубці-мерлони та вузькі щілини-бійниці для стрільби з лука та арбалету, з часом були замуровані. Натомість над ними надбудували нові дво-, триярусові бійниці, що забезпечували обстріл противника з використанням вогнепальної зброї. Ознаки такого типу перебудови науковці знаходять у замках та муруваннях Кам'янця-Подільського, Білгорода-Дністровського, у Кременецькому, Хотинському та Мукачівському замках. Особливо вражають зміни, що їх було здійснено в архітектурному обрисі Хотинського замку. Старі стіни та башти замку, які було зведено ще у XIII ст., обклали додатковим шаром мурування і вони опинилися всередині стін нових, формуючи враження цілого,

злитого масиву, оперезаного декоративним орнаментом у вигляді мережки з української плахти, сформованим у поєднанні мурування червоною цеглою на тлі білокам'яних стін. Ознаки готичного стилю, що виявили себе у шпилястих завершеннях башт, поряд із зверненням до мотивів українського народного мистецтва додають особливої імпозантності цій споруді.

Важливим напрямом розвитку архітектури цього періоду залишається архітектура храмова. Проте й вона несе відгомін нестабільного соціально-політичного життя українців. Цією обставиною пояснюється використання елементів оборонного будівництва у храмових спорудах цієї доби. На Подніпров'ї та Чернігово-Сіверських землях кам'яне будівництво переважно обмежувалося лише відбудовою зруйнованих ворогом споруд попередніх століть. Більшість храмових споруд цього часу зводяться дерев'яними, переважна частина з яких не збереглася до наших днів. Незаперечною новацією цього періоду називають будівництво поблизу давніх храмів невеличких каплиць-усипальниць. Підвищений інтерес до кам'яного будівництва виявляється передовсім у західних областях України.

На особливу увагу заслуговує поява храму оборонного типу, відомого назвою «храм-твердиня». Зводилися вони переважно на Поділлі і мали вигляд фортеці. До обов'язкових елементів будівництва такого типу належать: наявність башт (відсутність повноцінного куполу), бійниць, мишикулів, псевдомерлонів. Найвідомішою вважається церква-фортеця у Сутківцях Хмельницької області (1476). Відомою є і зведена муляром Леонтієм церква-твердиня у Тернополі (1602—1608), що розміщена неподалік від міського оборонного валу. До храмів такого типу належить і Михайлівська церква у с. Чесники, що на Івано-Франківщині (кінець XIV — початок XV ст.). До особливостей цієї споруди відносять появу в її структурі елементів, що відповідають раннім зразкам галицького дерев'яного зодчества. У деяких храмах з'являється непритаманна для попередніх століть надбудова оборонної башти над притвором-бабинцем, як то у церкві св. Онуфрія у Посаді Риботицькій (кінець XIV — початок XV ст.). Квадратної форми центральне приміщення на першому поверсі перекрите системою склепінь, що опираються на стіни та єдиний стовп, і до нього із чотирьох сторін примикають двоповерхові напівкруглі башти з бійницями на кожному поверсі. Міцні та гладкі стіни, приземкуватий суворий вигляд споруди підкреслюють її не лише сакральне, але й оборонне призначення.

Кам'яні мури зводилися не лише навколо міст. Монастирі оточували міцними оборонними стінами, і зовні вони мало чим відрізнялися від інших оборонних споруд. До них належать: Києво-Печерський монастир, Михайлівський Золотоверхий та Кирилівський у Києві, Єлецький у Чернігові, Спаський у Новгород-Сіверську та ін. У книзі «Історія війни козаків проти Польщі» французького офіцера П'єра Шевальє згадується, що на території України оборонні стіни та рови зводили для захисту від нападу татар і їх мали поряд з містами, містечками навіть села.

Використання засобів і форм дерев'яної архітектури та елементів народно-декоративного мистецтва сприяло появі нових типів храмів, відмінних від

кам'яних попередніх століть. Тричасні у плані храми (притвор, наос (нефна частина), вівтар) будуються з використанням склепінчастого перекриття таким чином, що притвор (з новою назвою — «бабинець») набуває однакової величини з наосом-нефом. Виразними зразками цього типу є: церква Параскеви П'ятниці у Львові (XIV ст.) та Успенська церква в Лужанах Чернівецької області (1453). Особливістю іншого типу храму було те, що його світловий верх мав пірамідальну форму. До цього типу зараховують збудовану на Тернопільщині у селі Збручанське церкву св. Миколая (XIV ст.).

Отже, з характерних особливостей розвитку української архітектури цієї доби переважна більшість науковців виокреслює: 1) домінування оборонного елементу. Зазначається зміна будівельних традицій: перехід від системи деревинно-земляних укріплень княжої доби до оборонно-мурованого будівництва для утримання натиску ворожих нападів (замкова та фортечна інфраструктура); 2) звернення до місцевих традицій; 3) наявність готичних та романських елементів.

Батьківщиною романського стилю вважають Німеччину. Зародився він на зламі X—XI ст. під впливом каролінзьких та візантійських зразків і мав неабиякий вплив на подальший розвиток мистецтва як Західної, так і Східної Європи. Характерними особливостями романського стилю є: використання під спільною аркою зібраних попарно (по 2—4) півциркульних вікон, багатоступінчастих арок-архівольт, різьблених порталів та своєрідної скульптурної пластики. Споруди, зведені у цьому стилі, мають вигляд латинського хреста, що формується за допомогою перетинання двох протяжних масивів: поперечного та повздовжнього нефів (нав). Фасад споруди має вигляд площини зі ступінчастим контуром масивного різьбленого порталу, у центрі якого розміщено кругле вікно-розу, а по обидва боки споруди — високі вежі-дзвіниці. До пам'яток романського стилю в Україні належать: костел св. Іоанна у м. Львові (XIII ст.), квадратна у плані триярусна вежа-донжон у м. Дрогобичі (XIII ст.), однонефна церква св. Трійці і польська ратуша (1374) у м. Кам'янці-Подільському.

Готичний стиль (від італ. *gotico*, тобто готський, від назви германських племен — готів) зародився у Франції наприкінці XI ст., а всередині XII ст. здобув визнання у всій Європі. Пройшовши випробування хрестовими походами та спустошливими морами від чуми і холери, середньовічна Європа стомилася від незгод та розчарувань. Водночас ця доба є періодом активного розвитку міст, торгівлі, ремесел та зародження університетської освіти. Тому готика — це передусім стиль міський, що відбиває настрої міської пастви, величина якої у храмах з кожним роком зростала пропорційно зростанню кількості міщан. Так виникла потреба зробити храм просторішим і «спрямованим до Неба». Трагізму життя середньовічної людини, наповненої думками про смерть і смертність всього сущого, готичний майстер, вдаючись до гротеску, символіки та алегорії, звертаючись до фантастичних сюжетів варварського фольклору, протиставляє світ абсолютної Істини і Краси. Особлива увага приділяється темі світла. Характерними рисами готичного стилю є: наявність стрілчастої арки, що завер-

шувалася вістрям і використовувалася в оформленні вікон, дверних прорізів та склепінь, активне звернення до декорації фасаду, утвореного композицією із масивного різьбленого порталу, круглого вікна-рози та двох веж-дзвіниць з відсутністю на їх шпилях хреста. Вікна прикрашаються вітражами — сюжетними композиціями із кольорового скла, переважно церковного змісту. Готичний стиль демонструє довершені зразки мистецтва різьби на камені: декораціями на вікнах є різьблені масверки, а на шпилях — фіали та флерони. Повноцінним елементом архітектурного декору стає скульптура. До зразків світової готичної архітектури належать Кельнський собор та собор Нотр-Дам у Парижі.

На українські землі готика прийшла всередині XIV ст., коли Галичина увійшла до Польського королівства, а Закарпаття відійшло до Угорщини. Тому переважна більшість готичних споруд є католицькими костелами. До списку пам'яток відносять: костел св. Єлизавети у м. Хусті (XIV ст.) та каплицю св. Мартина у м. Мукачевому (XIV ст.), Латинський кафедральний костел у м. Львові зведений за проектом архітектора П. Штехера (XIV ст.), костел св. Варфоломія у м. Дрогобичі (1392) та костел Успіння Діви Марії у м. Лютичів (XV ст.). Під впливом готичного та романського стилів, що накладалися на місцеву архітектурну традицію, в Україні сформувалися дві архітектурні школи, що отримали назви за назвами регіонів поширення: галицька та волинська.

Для галицької архітектурної школи характерними особливостями є: наявність елементів готичного впливу з використанням стрілчастих арок, готичної форми обрамлення бійниць; суворий вигляд та монументальні об'єми з характерним кам'яним муруванням на вапняному розчині з домішками товченого дерев'яного вугілля, або ж каменю-вапняку; будівництво товстих кам'яних стін з кількома вежами. До взірців галицької архітектурної школи належать: твердині у Хотині, Невицькому, Столп'ї, Кременці, Кам'янці-Подільському, Білгороді-Дністровському.

Характерними особливостями волинської архітектурної школи є: запровадження домінантних елементів романського та деяких елементів готичного стилів; заміна великоформатної тонкої цегли (плінфи) на брущатку; у системі укріплень переважна більшість цегляних споруд стають округлими і мають вигляд міцних та могутніх циліндрів, які у західноєвропейській традиції виконують функцію донжона; плоскі стіни декоровані нішами, а карнизи — поребриком.

Архітектура України середини XVI — початку XVII ст.

Суттєві зміни відбуваються у містобудуванні та архітектурі України із середини XVI ст., коли на зміну оборонному характеру споруд романсько-готичного стилів приходить зорієнтований на античні зразки європейський ренесанс з його виразним секулярним (світським) характером. Відносна стабільність життєвого укладу дали змогу цим тенденціям закріпитися. Започатковується планова міська забудова, за якою квартали міста діляться на рівновеликі ділянки, що вузькою стороною (9—12 м) виходять на площу-ринок або вулицю, яка оточує її. Новаціями стало звернення до використання ордерної системи

(три типи колон, що були запроваджені ще у Стародавній Греції: дорична, іонічна та коринфська), ліпнина та скульптури, якими прикрашають фасади будинків. Передусім цінується авторська неповторність архітектурного проекту. Завдяки індивідуальному характеру фасадів кожної зі споруд, що прибудовувалися одна до одної, створюючи суцільний блок забудови, будівничим удавалося уникнути одноманітності. Проте, як і раніше, навколо міст зводять переважно кам'яні оборонні мури.

Епіцентром новацій став Львів. 1527 р. сталася величезна пожежа, дерев'яне місто вигоріло майже дотла і частина заможних міщан розпочала зведення кам'яних споруд саме у ренесансному стилі. За десять років торговельно-ремісничий центр змінився до невпізнанності. Важливу роль у цьому процесі відіграли італійські будівничі. Документи львівського міського архіву стверджують, що у другій половині XVI ст. у Львові жили та працювали: Петро Італієць, Паоло Домінічі (більше відомий під ім'ям Павло Римлянин), Христофор Боццано (збудував замок у Меджибожі і перебував на службі у князя Костянтина Острозького), Джакомо Мадлен (автор проекту костелу бернардинів в Ізяславі), Петро Сперендіо (в Острозі був на службі у князя Костянтина Острозького), Себастяно Браччі (звів Успенську церкву на київському Подолі) та Бернардо Морандо (зводив укріплення Львова та Кам'янця-Подільського і перебував на службі у Яна Замоського). Прикладом упровадження таких змін став і Київ, який на той час активно розбудовувався. Центром міського життя став Поділ. Тут зводилися торговельно-ремісничий центр, нова ратуша і комплекс споруд Київського братства.

Містобудування та громадські будівлі

Найвиразніше нові європейські тенденції містобудування за французькою системою в туазах позначилися у переплануванні міста Броди, що на Львівщині. Авторство приписують відомому військовому інженерові Гійому Левассеру. План міста мав вигляд регулярного п'ятикутника, у західній частині якого розміщувалася укріплена резиденція власників цього міста. З розвитком місцевого самоуправління важливу роль мала ратуша — споруда, де проходили засідання органу місцевого самоуправління, в якій на другому поверсі була зала для засідань та годинникова вежа — символ ділового життя міщан. Цим часом датуються ратуші у Самборі, Кам'янці-Подільському та Львові.

Історія будівництва львівської ратуші веде відлік ще із 1381 р., проте перша ратуша була дерев'яна і згодом згоріла. На початку XV ст. її відбудували і кілька разів реставрували. У 1617—1619 роках коштом бургомістра М. Кампіана серйозну реставрацію проведено архітектором А. Бемером і вона набула ренесансних обрисів. На місці знесеної старої вежі було зведено восьмигранну нову з чотирма циферблатами годинників. Вежа була обведена балконом, на якому постійно перебував сторож. Балкон опирався на 20 консолів, вісім із яких мали вигляд левів. Члени міської ради та суду проводили засідання у залі, на стінах якої висіли портрети королів та відомих діячів. Інтер'єр споруди прикрашала колекція килимів. За існуючим звичаєм, кожного року перекла-

дач, що був присутній на перемовинах іноземних купців із представниками міської ради, мав дарувати міський раді один або два килими. Поряд із залою засідань ради знаходилася міська скарбниця, де зберігалися і документи, що підтверджували привілеї міста. Був час, коли у львівський ратуші зберігались корона, скіпетр польських королів та державна скарбниця. Особливістю львівської вежі міської ратуші було і те, що у ній розміщувалися відразу дві в'язниці: «Над скарбницею» та «За ґратою». Під вежею було викопано три ями — також ратушні в'язниці: «Доротка», «Під ангелом» та «Татарня». Понині своєрідним символом Львова є сидячий лев, передні лапи якого спираються на щит з емблемою Львова. Саме такий скульптурний образ лева стояв біля входу до міської ратуші аж до 1874 р. Скульптурні леви зустрічають відвідувачів міської ратуші і сьогодні, там господарює міська влада.

Важливу роль у цю добу приділяють і фортифікаційним спорудам. У другій половині XVI ст. оновлено вже існуючі міські укріплення Кам'янця-Подільського, Острога (донині збереглися Луцька та частково Татарська брами), Жовкви (збереглися Звіринецькі ворота та дещо пошкоджена вежа). Цим часом датується будівництво у Львові Порохової вежі (1554—1556) та Міського арсеналу (1555—1556).

Житлова архітектура. Будинки-кам'яниці

Орієнтуючись на потреби міщан, у великих містах формується новий тип житлового будинку-кам'яниці, добре прилаштованого для потреб торгівлі та ремесла. На першому поверсі та у підвалі розміщувалися приміщення для торгівлі та ремесла, складські приміщення та контора, а другий (а інколи і третій) — мешканці займали під приватне житло. Традиційно склепіння першого поверху на консольних капітелях прикрашалося різьбленням у ренесансному стилі. Стіни оббивалися тканиною або тисненою шкірою, а у парадних кімнатах (світлицях) простінки між вікнами оброблялися складною ордерною композицією з орнаментальним різьбленням. Вуличні фасади розчленовувалися горизонтальними тягами і завершувалися аттиком з фігурним гребцем, за яким ховався дах. До особливостей ренесансного стилю належить і використання ордерних порталів (портал — архітектурно оформлений вхід до будинку), специфічного обрамлення вікон та рустики — обличкування стін споруди камінням з грубо колотою або випуклою лицьовою поверхнею («рустами»), або рельєфним муруванням. Для збільшення розмірів житла заможні міщани споруджували будинок на двох або трьох ділянках з внутрішнім дворищем, окрасою якого були багатоповерхові відкриті галереї з арками.

Найкраще збереглися зведені у ренесансному стилі будинки-кам'яниці Львова. Найвідомішою з-поміж них вважається так звана «Чорна кам'яниця», що отримала назву від зовнішнього вигляду фасаду, який із плином часу потемнів. Її будівництво Томмазо ді Альберті розпочав 1588 р. Характерний для ренесансного стилю фасад оздоблено рустом, кам'яною різьбою і п'ятьма скульптурами святих, покровителів медицини. Центральне місце посідає скульптура св. Мартіна (патрона доктора Анчевського, за якого вийшла заміж

онука Томмазо ді Альберті), який збирається відтяти полу свого плаща мечем, щоб дати її жебракові. Ймовірними авторами проекту цього будинку є три особи: Петро Красовський, Павло Римлянин та Петро Барбона.

Цікавою є і так звана Венеціанська (Масарівська) кам'яниця з розміщеним над вхідними дверима крилатим левом — гербом Венеції, яка була перебудована П. Римляниним за участю П. Щасливого на замовлення консула Венеції у Львові Антоніо Масарі. На Площі Ринок сучасного Львова впадає в око і кам'яниця Корнякти, яку називають ще «палацом Корнякти». Автори проекту Петро Барбона та Павло Римлянин. Споруду зведено 1580 р. у ренесансному стилі на замовлення грека-купця Костянтина Корнякти, який за вірну службу на посаді особистого королівського секретаря отримав шляхетство і право побудувати помешкання з шістьма вікнами. На той час це була нечувана розкіш. Особливістю споруди залишаються відкриті галереї Італійського (Венеціанського) дворика як типового для Флоренції і Риму тієї доби.

На жаль, споруд житлової архітектури, зведених у ренесансному стилі, в інших містах України збереглося до наших днів досить мало. Донині збереглися: будинок Пузини у Луцьку, три будинки з галереями-підсіннями у Жовкві та кілька будинків (пізніше до невпізнанності перебудованих) у Кам'янці-Подільському.

Замки та фортеці

Як і в минулі віки, замкова архітектура виконувала функції резиденцій феодалів та представників державної влади. Особливістю замкової архітектури цієї доби є те, що замки чи фортеці будувалися або перебудовувалися з урахуванням зрослої моці артилерії. Замкові стіни надбудовуються та потовщуються, а замкові укріплення — доповнюються високими баштами. Такими є замки Язловця, Кам'янця та Львова. На початку XVII ст. переважають замки не стінового, а бастіонного типу, коли основою їх укріплень стали бастіони. Будувалися вони у формі квадрата (замок за проектом архітектора Г. Левассера де Біплана та Андре дель Аква у Підгірцях та замок у Золочеві) або ж п'ятикутника (за проектом Г. Левассера де Біплана у Бродах). Надалі нові кам'яні фортеці традиційно зводили у формі квадрата (Жовква, Золотий Потік), прямокутника (Звягель) або трикутника (Зіньків, Старому Олексинці на Поділлі).

На той час переважна більшість оборонних укріплень православних храмів та монастирів були дерев'яними, але зводили їх у два ряди. Про таку особливість укріплень Густинського Троїцького монастиря у своїх подорожніх нотатках писав Павло Алепський. Натомість католицькі монастирі могли дозволити собі зводити муровані укріплення. Найвідомішими є: монастир бернардинів у Ізяславі (під керівництвом Джакопо Мадлені) та Троїцький Межиріцький францисканський монастир, що поблизу Острога.

Храмова архітектура

Під впливом ренесансної стилістики храми зводилися з використанням елементів структури української народної дерев'яної архітектури. Справжнім довгобудом цієї доби називають будівництво Успенської церкви у Львові. За-

кладена вона за проектом Петра Італійця ще 1558 р. і зведена коштом молдавського господаря Олександра Лопушняну. Проте після пожежі 1571 р. довелося замовляти новий проект і кошти на нове будівництво збирало Ставропігійське Успенське братство. Пожертви на храм давали молдавські господарі, гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний і навіть російський цар Федір Іванович. Будівництво храму 1591 р. довірили Павлу Римлянину, але закінчувати довелося тестю Павла Римлянина Войцеху Капіносу та Амвросію Прихильному. Роботи завершено лише 1630 (за іншими відомостями 1629) р. Підземелля цієї церкви стало місцем останнього спочинку для Костянтина Корнякти й Івана Підкови.

А 1568 р. за проектом Петра Красовського і коштом купця Давида розпочалося будівництво дзвіниці, яка через помилку в розрахунках фундаменту споруди завалилася іще до її завершення. Кошти на спорудження нової дзвіниці і найбільшого дзвону у всій Галичині на ім'я «Кирило» (вагою — 4 т) дав купець Костянтин Корнякта. За сприяння архітектора Петра Барбони триярусна вежа була завершена. До архітектурного ансамблю Успенської церкви окрім дзвіниці входить і каплиця Трьох святителів, що була зведена в 1584—1591 роках архітектором Андрієм Підлісним (за іншими версіями — Петром Красовським або Петром Барбоною). Над прямокутною у плані будівлею піднімаються три бані, що розташовані по головній осі і відповідають принципам народного сакрального будівництва Галичини. Справжньою окрасою цієї споруди є портал, прикрашений багатим кам'яним різьбленням. Кам'яна різьба та декоративна ліпнина також прикрашають інтер'єр каплиці.

З-поміж небагатьох пам'яток храмової мурованої архітектури, зведених цієї доби в Галичині, вирізняються: церква св. Юра у Бродах, Благовіщенська церква у Городку, церква св. Миколая у Золочеві. На Волині переважна більшість храмових споруд збудована коштом православних представників князівського роду та шляхти. Цим часом датується будівництво замкової церкви у Старокостянтинові, Миколаївської церкви в Олевську (1596), Хрестовоздвиженської церкви в Луцьку, Спасопреображенської церкви у Четвертині (1606). Після тривалої перерви лише на початку XVII ст. пожвавлюється муроване церковне будівництво на Лівобережжі. До пам'яток цього періоду також відносять Покровську церкву у Сулимівці (1629) та церкву Різдва Богородиці у Путивлі (1636).

Навернення до використання місцевих традицій народної мурованої архітектури найвиразніше знайшло відбиток у церковних спорудах, збудованих у Росохах (на Львівщині) та у Чесниках (на Івано-Франківщині). Товсті білені стіни тридільного храму перекриті спадистим кількаступеневим дахом з черепиці таким чином, що він ззовні нагадує добре підготовлену до облоги українську хату. До пам'яток дерев'яної церковної архітектури, представлених перемишльсько-львівським регіоном, належать: церква Собору архангела Михаїла у Волі-Висоцькій, що поблизу Жовкви (1598), церква св. великомучениці Параскеви у Радружі, Святодухівська церква у Рогатині (1598) та церква Різдва Богородиці у Горайці (1586).

Активність католицького церковного мурованого будівництва цієї доби передовсім пояснюється їх активною місіонерською діяльністю (особливо багатого ордену єзуїтів). До зразків костельної архітектури відносять комплекс монастиря бернардинів (1600—1630) у Львові. Споруду звели за проектом Павла Римлянина будівничі Амвросій Прихильний та Андрій Бемер, поєднавши готичний стиль з елементами пізнього ренесансу (маньєризму), що знайшов свій відбиток у скульптурній декорації фронтону цієї споруди. Не менш виразними пам'ятками цієї доби є костел св. Лаврентія у Жовклі (за проектом Павла Щасливого) та храм монастиря бернардинів у Сокалі (за проектом Б. Авелідеса). Єзуїтське будівництво на Волині представлене костелом св. Петра і Павла у Луцьку (за проектом Дж. Бріано) та костелом бернардинів у Збаражі.

Присутність на території України єврейських громад, що знайшли собі тут притулок і нову батьківщину, зумовила необхідність будівництва синагог. За проектом Павла Щасливого була збудована львівська синагога Нахмановичів, більше відома як «Золота Роза». На жаль, у період Другої світової війни німці знесли синагогу в повітря і донині збереглася лише її західна стіна. 1626 р. зведено синагогу і в Луцьку. З елементами оборонного стилю датуються цим періодом синагоги у Гусятині та Сатанові.

На замовлення вірменської громади у Ялівці зведено вірменську церкву, портал якої прикрашений чудовим різьбленням у ренесансному стилі. Ренесансні елементи присутні і в ансамблі Вірменського собору Львова, який звели ще 1368—1370 років (з перебудовами 1437 та 1630 років). А 1571 р. львівський архітектор А. Красовський звів поблизу цієї церкви і дзвіницю.

4.8. Українська скульптура та ікона

Оскільки ще за княжої доби світоглядні орієнтири українців формувалися під впливом християнства східного (православного) обряду, то й до скульптури (і статуарності у цілому) на кінець XIII — початок XV ст. українці ставилися байдуже, бо не бачили для неї місця у православному храмі. Проте з появою гуманістичної ідеології поступово змінюється ставлення майстра до предмета свого ремесла. Нова система світоглядних орієнтирів, у якій важливу роль приділяли натуралізму та індивідуалізму в пошуках самореалізації творчих потенціалів особистості, сприяла формуванню підвищеного інтересу до скульптурного портрета уже наприкінці XV ст. Найвідомішими майстрами у цій царині були представники німецько-нідерландського мистецького кола Йоган Пфістер та Мельхіор Ерлемберг, які з Вроцлава прибули до України.

Найбільшою увагою українців користувалося декоративне різьблення по дереві. Орієнтуючись на європейські (переважно у ренесансній манері) мистецькі зразки, українські майстри зосереджували увагу передусім на декоративному різьбленні в комплексах іконостасів. Характерні для ренесансу стилізовані рослинні мотиви наявні у царських воротах з церкви собору Богородиці

у Домажирі. До пам'яток цього періоду та стилю також належать іконостасні ворота з церкви Потелича, ворота з монастирської Успенської церкви в Уневі та ворота з церкви Городка. В орнаментиці майстри найчастіше звертаються до образу виноградного грона у поєднанні з листям аканта. Виноградна лоза як домінуючий декоративний елемент вперше з'являється в іконостасі П'ятницької церкви і, ймовірно, належить майстру львівської школи. У декоративній основі його знаходиться стилізована рослинна гілка із закрученими до середини боковими пагонами, завершенням яких є медальйони з іконописними зображеннями. Пізньоманьєрична традиція представлена різьбленням воріт львівського Успенського іконостасу (церква св. Кузьми і Дем'яна у Великих Грибовичах), ймовірним автором якого є польський скульптор Station Станіслава Дріар. Найбільше визнання отримала школа декоративно орнаментального різьблення у Львові, до пам'яток якої належать різьблення замісного яруса іконостаса церкви св. Онуфрія у Бузьку (сницар і маляр Григорій, 1645) та іконостас церкви Зішестя Святого Духа в Рогатині (1650).

Центром розвитку статуарної скульптури в Україні також став Львів. До майстрів львівського кола належать переважно іноземці: Станіслав Дріар, Мельхіор Ерлемберг, Бернард Дікембош. З кінця 1560-х років у Львові працювали Герман Ван Гутте з Аахена, Якуб Трвалий, Генріх Горст та Ганущ з Нюрнберга. Започаткована у Львові європейська традиція зведення надгробної скульптури над похованням померлого залишила помітний слід переважно у західних регіонах України. Відомі пам'ятки цієї доби: надгробок Катерини Рамултової роботи Якуба Трвалого в парафіяльному костелі м. Дрогобича; надгробок перемишльського католицького єпископа Валентина Гербурта з костелу св. Мартина у Скелівці роботи скульптора Германа ван Гутте; там же у Скелівці надгробок з подвійним пам'ятником Станіслава та Катерини Гербуртів. До втрачених пам'яток цієї доби відносимо надгробок князя Костянтина Острозького з Успенського собору Києво-Печерської лаври. Майстерні вроцлавського майстра Йогана Пфістера належать: надгробок львівського архієпископа Яна Замоського та монументальний пам'ятник князя Януша Острозького і його першої дружини Суссани Середи.

До окремої групи пам'яток належать кам'яні вівтарі, серед яких вирізняють вівтар каплиці Камп'янів скульптора Генріха Горста та скульптурну декорацію вівтаря каплиці Боїмів. Традиція прикрашати католицький вівтар скульптурною композицією Богородиці Діви та святих угодників з часом закріпилася і в Україні. Виразними зразками такого типу є дерев'яні фігури святого Ієроніма та святої Катерини роботи Йогана Пфістера. Відомим майстром «різаних речей з алебастру» був скульптор Миколай, що працював у Рогатині. Славилися своїм умінням і майстри скульптурного осередку м. Бережани, започаткованого Я. Пфістером.

Малярство. Українська ікона XIV — початку XVII століття

Входження українських земель до складу Великого князівства Литовського та Речі Посполитої відкрило нові перспективи вітчизняним майстрам реалізу-

вати свій хист, розширюючи список замовників-меценатів, що давали гроші на розпис іконостасів, будівництво чи відбудову храмів, приватних маєтків. Натомість іконописні школи Західної Європи розвивалися досить повільно, оскільки писаний образ переважно сприймався як ілюстрація і їх активність виявляється лише в добу Ренесансу. Ось чому деякий час до ікони католицький світ ставився з деякою недовірою і навіть вороже. Ця обставина робила українських майстрів конкурентно спроможними та потрібними суспільству. Відомостей про малярські центри Волині у науковців немає, а київський осередок презентує лише кілька документально зафіксованих імен. Натомість, відомими іконописними центрами Галичини тієї доби стають Львів та Перемишль.

Мистецьке життя в Україні початку XIV ст. розвивалося у тісному контакті як із східнохристиянським світом (переважно візантійсько-болгарського напряму), так і західноєвропейським католицьким (переважно польсько-угорського орієнтування). Особливістю українського малярства XIV — початку XVII ст. є тяжіння до зразків княжої доби, але дещо спрощених (примітивніших), оскільки такі іконописні образи традиційно писалися під впливом місцевих народницьких традицій. Виразною іконописною пам'яткою цього періоду, що наслідує традиції візантійського письма, є образ Юрія Змієборця зі Станилі. Вишукана пластичність форм та характерна для візантійського іконопису система умовностей у зображенні людської постаті відповідає манері письма візантійського іконопису епохи Михайла Палеолога, що фіксуються в іконах «Стрітення» («Собор Іоакима та Анни») та «Архангел Михаїл в діяннях».

Під впливом ідеології та практики ісихазму в українському іконописі цієї доби актуальнішим стає сюжет Преображення Господнього. До цього іконографічного стилю належать такі іконописні образи: «Преображення Христа» (с. Бусовисько Львівської обл., XIV ст.), «Преображення Господне» (с. Рогатин, Перемищина, XI ст.), «Зішестя Христа в пекло» (с. Поляна Львівської області, XV ст.). Особливістю іконописання, що формувалося під безпосереднім впливом ісихазму, є звернення до характерної техніки використання бликів-вибілювань на одязі, обличчі та руках зображуваного образу, що символізує нетварне Світло Божої Благодаті. Символами нетварного світла є і промінчики, що відходять від фігури Сина Божого, зображеного у мандолі (еліпсі, колі або восьмикутній зірці, вписаній у коло).

Тяжіння до інтерпретації іконописного образу в народній манері письма характерне для образу «Миколи в житії» з Радружа (кінець XIV ст.). Емоційно-експресивна манера письма з виразно непропорційними частинами тіла (велика голова, вкорочені пропорції тіла) відповідає іконам «Зішестя Святого Духа» та «Преображення» з Вільшанки на Яворівщині (кінець XIV ст.).

Звернення до готичної манери письма, що характерно для ікони «Юрій Змієборець» зі Словіти на Перемищині (XV ст.), яскраво відображає мистецьке середовище католицького готичного Львова, у якому проживав значний відсоток поляків, німців, чехів. Юного Юрія зображено із довгим розкішним волоссям і закутим у броню на коні. Позаду Юрія стоїть юна царівна у розкішній

короні та вбранні доби Середньовіччя. Нижче під образами є писаний латинською мовою текст «Золотої легенди» (Франція, XIII ст.), який погано зберігся. Елементи готичного стилю упізнаються і в іконі «Юрій Змієборець» з Юріївської монастирської церкви у Ступниці, що поблизу Дрогобича (XVI ст.). Лицарське вбрання Юрія зображене досить реалістично, а нейтральна кольорова гама відповідає традиціям готичної доби. Проте кириличний текст, розміщений у верхній частині ікони, чітко вказує на її українське походження.

Наслідуючи традиції візантійського спрямування, іконописець, що творив лик Богородиці чи святого, не вважав свою працю авторською і тому не залишав на ній підпису. Під впливом гуманістичної ідеології, за якою художник сприймається як дослідник, що вивчає навколишній світ і пензлем на дошці чи полотні відтворює (імітує) ним підмічене у природі, і цінується індивідуальною манерою письма, з'являється автограф автора.

Проте перше фіксоване свідчення проникнення європейського ставлення митця до своєї праці як авторської на території України належить лише до середини XVI ст., коли свій підпис на іконах «Богородиця Одигітрія з пророками» та «Успіння» поставив Олексій (ймовірно Олексій Горошкович) з церкви Собору архангела Михаїла у Смільнику, датованих 1547 р. Першим львівським іконописцем, що поставив свій підпис на іконі «Богородиці Одигітрії з похвалою» з церкви Ріпнева на Львівщині, датованій 1599 р., був Федір (ймовірно Сенькович). Завдяки високому рівню майстерності, що давав змогу залучати українців до роботи над розписами в костелах та палацах і був достойно оцінений представниками польсько-литовської еліти, нам відомі імена частини із них. Достеменно знаємо, що українські іконописці працювали над монументальними розписами на замовлення польських королів Владислава Ягайла та Казимира у Вислиці (1390-ті роки), у Любліні (1418), у Сандомирі (1430) та Кракові у Святохрестській каплиці (1470). За розвідками дослідниці В. Свєнціцької, у книзі королівських видатків за 1393—94 роки є запис про щедру винагороду українським малярам, які розписували каплицю св. Хреста на Лисці та королівську спальню Кракова і з гурту котрих згадується ім'я Владика. У фундаційному записі замкової каплиці міста Любліна зафіксовано ім'я маляра Андрія. А у грамоті, виданій королем Владиславом Ягайлом за видатні заслуги під час виконання малярських робіт, згадується про надання парафії при церкві Різдва Івана Предтечі в Перемишлі керівнику гурту іконописців отцю Іоїлові (Гайлові).

Ситуація починає змінюватися після посилення впливу в Польщі з 1564 р. ордену єзуїтів та підписання між Литвою та Польщею 1569 р. Люблінської унії. За унією українські землі увійшли до Польщі і на українців посилювалася польсько-католицька експансія. Прикладом такого утиску була подія, що сталася 1597 р. Після заснування цеху католицьких малярів за вказівкою львівського католицького архієпископа Яна Дмитра Соліковського було наказано вилучити із костелів усі ікони некатолицьких іконописців. Підставою для такого рішення стала та обставина, що православні іконописці кепкували зі

своїх колишніх католиків-замовників, що ті до цехів їх не приймають, а перед писаними ними образами продовжують молитися. З посиленням впливу цеху малярів католицького віросповідання, що працювали в ренесансній манері письма, ренесансні мотиви проникають і до української ікони.

До особливостей ренесансної іконографії XVI — початку XVII ст. належать: вільне тлумачення сюжету, навернення до реалістичної передачі деталей, індивідуальна манера письма, звернення до нового трактування пейзажного стафажу, де тло ікони сріблене або золотаве, тиснене традиційно у короткі закручені розгалужені гілочки. Яскравим зразком іконописного образу ренесансної стилістики є храмова ікона з Бусовиська поблизу старого Самбора «Поклоніння волхвів» (1560-ті роки). Смисловим центром композиції, що розміщена на срібленому тлі, тонованому під золото і рельєфно тисненому в ромбоподібну карту з хрестиками, є образ Богородиці, на колінах якої сидить у короткій білій сорочці Спаситель-Малюк. Перед престолом розміщено постаті царів, що прийшли з дарами поклонитися Сину Божому. Цікавою є й ікона «Преображення Господнього» з Яблунева поблизу Турки (1580-ті роки), у якій немає традиційних для іконографії такого типу скелястих гір, натомість Євангелічні події переносять дію в реальне природне оточення карпатського Підгір'я з панорамою хвилястих пасем смерек. Характерні індивідуальне трактування типів обличчя та реалістична манера письма, що притаманна іконам «Страсті Христові» із с. Великого поблизу Добромиля (1593) та «Успіння Богородиці» (кінець XVI ст.).

Цим часом датується і поява зразків світського портретного малярства — парсуни. Парсуна веде походження від слова «персона» і є портретним зображенням, у якому поєднуються техніки іконописання та реалістичної манери письма. Перша згадка про замовлення світського портрета в Україні пов'язана зі Львовом, де 1576 р. зафіксовано оплату з міської каси маляреві Войцехові Стефановському за придбаний у нього для міської ратуші портрет короля Стефана Баторія. 1593 р. датуються портрети Василя-Костянтина та Януша Острозьких, замовлених Христофором Радзивілом маляру канцлера Яна Замоського. Реалістичною манерою письма з використанням світлотіні та техніки лінійної перспективи вражає портрет руського воєводи Івана Даниловича з Олеського замку (поч. XVII ст.) та портрет гетьмана Великого князівства Литовського Яна Карла Хоткевича з монастиря бернардинів у Львові (1620-ті роки). З'являються і портрети заможних міщан. Першим з них був посмертний портрет угорського кравця Януса, який замовила його вдова у 1587 р. Проте справжній розквіт української парсуни припадає на другу половину XVII — початок XVIII ст. — добу, що отримала назву українського бароко.



Рекомендована література

Величко О. Історія української культури : посібник / О. Величко, А. Момрик та ін. — К. : Книга плюс, 2012.

Ісаєвич Я.Д. Братства та їх роль у розвитку української культури XVI—XVIII ст. / Я.Д. Ісаєвич — К., 1964.

Історія українського друкарства / упоряд. М.С. Тимошик. — К. : Либідь, 1994. — (Пам'ятки історичної думки України).

Історія української культури: у 5 т. — К. : Наук. думка, 2001. — Т. 2.

Мельник В.В. Вулицями старовинного Львова / В.В. Мельник. — Л. : Світ, 2002.

Микитась В. Давньоукраїнські студенти і професори / В. Микитась. — К. : Абрис, 1994.

Мицько І.З. Острозька слов'яно-греко-латинська академія (1576—1636) / І.З. Мицько. — К. : Наук. думка, 1990.

Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович — К. : АртЕк, 1998.

Тисяча років української суспільно-політичної думки: у 9 т. — К. : Дніпро, 2001. — Т. 2. — Кн. 1. XVI ст.

Українська та зарубіжна культура : навч. посіб. / за ред. М. Заковича. — К. : Знання, 2006.

Розділ 5

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII — XVIII СТОЛІТТЯ

5.1. Особливості розвитку української культури другої половини XVII—XVIII століття

Культура України другої половини XVII—XVIII ст. увійшла в історію як доба розквіту та духовного піднесення української нації. Це відбулося всупереч політичній, економічній, соціальній і міжконфесійній нестабільності. Попри воєнне лихоліття, роз'єднаність українських земель, намагання чужоземних режимів впливати на життєдіяльність українського народу в усіх сферах духовної й матеріальної культури в той час на землях Війська Запорізького сформувалася унікальна культура, яка своїми здобутками вражала мандрівників-чужоземців.

Важливим чинником розвитку національної культури стало утвердження в XVII ст. козацтва в ролі провідного стану українського суспільства, яке почало виконувати визначальну суспільну роль унаслідок його трансформації з війська в політичну силу з державотворчою місією. Високий рівень освіченості козацьких проводирів, усвідомлення ними залежності суспільного прогресу від поширення освіти спонукали їх до особливої опіки розвитком національної освіти, науки, літератури, мистецтва.

Утвердження в суспільній свідомості ідеї цінності людини та необхідності захисту її гідності, обґрунтування концепції освіченого абсолютизму свідчать про наявність у культурі козацької доби взаємозв'язку з ідеологією раннього просвітництва, що розвивалася на той час у країнах Західної Європи.

Саме на цьому етапі Україна здійснила потужний якісний прорив у всіх напрямах художньої творчості, небачений від часів Київської Русі. Мистецтво розвивається завдяки синтезу художніх національних традицій і західноєв-

ропейського стилю бароко, у результаті чого відбулося становлення та утвердження стилю українського (козацького) бароко, який поширився на всі види духовної культури: літературу, архітектуру, скульптуру, живопис, графіку, а також театр і музику. Незважаючи на те, що в Україну цей стиль прийшов із Заходу, де він виник на сто років раніше, у мистецтві козацької доби простежуються ті самі зовнішні ознаки, які характерні для західноєвропейських творів: динамічність форм; нерівність і розірваність ліній; тяжіння до вияву внутрішнього руху та драматизму; широке застосування декоративних оздоблень; символічних й алегоричних образів. Водночас, українське барокове мистецтво мало свої духовні витоки, зосереджені в народній творчості національні естетичні смаки й ідеали.

5.2. Освіта. Наука. Література

Розвиток освіти України в другій половині XVII—XVIII ст. характеризується суттєвими досягненнями в усіх її ланках, передусім активізацією діяльності вищої школи. Високий рівень освіти різних верств українського суспільства засвідчив сирійський мандрівник Павло Алепський, який у 1652 р., перебуваючи в Україні, писав: «Мало не всі українці та більша частина їхніх жінок і дочок уміють читати, добре знають порядок церковної служби; священики вчать сиріт, не дають їм вештатися без діла по вулицях. Черниці Вознесенського монастиря усі були не тільки письменні, а навіть високоосвічені й самі писали багато наукових та інших творів. Серед ченців є люди вчені, знавці права, або юристи, філософи і красномовці...».

Основним центром культурно-освітнього життя означеного періоду залишається Київ, що значною мірою було зумовлено освітньою роллю **Києво-Могилянської академії**. Цей навчальний заклад організований у 1632 р. на Подолі, унаслідок об'єднання Київської Братської та Лаврської шкіл. Новостворений заклад розпочав свою роботу під назвою Києво-Братська колегія. У заснуванні його почесне місце належить Єлизаветі Гулевичівні, дружині київського воєводи, поборниці української освітньої справи, яка подарувала свою садибу із землями для заснування культурно-освітнього комплексу.

До колегії приймали осіб різних національностей і суспільних станів. Тут навчалися українці, поляки, росіяни, чехи, білоруси, словени. Навчання в колегії було восьмирічним; у чотирьох нижчих класах студенти («спудеї») вивчали читання, граматику, катехізис, арифметику, музику; у п'ятому й шостому — поезію і риторику, а у двох старших класах — філософію й богослов'я. Чимало студентів брало участь у визвольних війнах українського народу під проводом Богдана Хмельницького.

З академією пов'язано чимало імен славетних діячів української культури, зокрема Петра Могили, Інокентія Гізеля, Іоаникія Галятовського, Симона Полоцького, Лазаря Барановича та ін. Їхні напрацювання в галузі навчання й

виховання молоді та методики викладання стали помітним внеском у розвиток педагогічної думки України.

1666 р. московські урядовці здійснили безуспішну спробу закрити цей освітній заклад, убачаючи в ньому осередок національної непокори та вільнодумства. Починаючи із 70-х років XVII ст., відбувається розквіт академії, яка на межі століть стає осередком національного культурно-освітнього життя. У 1701 р. Петро І своїм указом надав колегії статусу академії. Вона стала першим офіційно визнаним вищим навчальним закладом в Україні, проте за рівнем викладання й до надання їй цього статусу Києво-Могилянська колегія нічим не поступалася західноєвропейським університетам. У той час академію часто називають могиляно-мазепинською. Її діяльність щедро забезпечували матеріальними пожертвами вище духовенство та козацькі гетьмани.

Викладачі та студенти академії організовують численні публічні диспути з різних наук, запроваджують звичай рекреацій — культурно-мистецьких заходів, святкових дійств із виставами й іграми, присвяченими завершенню навчального року.

Внутрішнє життя академії регламентувалося інструкціями 1734 і 1764 рр. В інструкції 1764 р. чітко розписано програму навчальних курсів для всіх класів, правила для викладачів і студентів, розклад навчального процесу тощо. Основними формами навчання були ранкові та післяобідні лекції, а в старших класах проводилися диспути та колоквіуми. У навчальному процесі поєднувалися групові й індивідуальні заняття у вигляді «великих дисертацій», які виконували наприкінці кожного семестру студенти філософського та богословського курсів.

Академічний курс тривав 12 років і поділявся на вісім класів: фару (підготовчий клас), інфиму (молодший клас), граматику, синтаксиму й вищі — поетику, риторику, філософію й богослов'я. Студенти одержували ґрунтовну філологічну підготовку, оскільки обов'язковим було знання слов'янської, української літературної, церковнослов'янської, грецької, латинської та польської мов. Під час навчання вони опановували поетичне і риторичне мистецтво, вивчали класичну грецьку та римську й частково середньовічну літературу, історію, географію, філософію й богослов'я. Згодом тут було впроваджено курс російської, французької, німецької та староєврейської мов, математики, тригонометрії, фізики, астрономії, архітектури, а в останні роки існування академії — класи домашньої й сільської економіки та медицини. Особлива увага в академії приділялася художньому вихованню та музичній освіті.

Щороку в академії навчалося від 500 до 2000 студентів без вікових обмежень не лише з України, але й Білорусі, Росії, Молдови, Сербії, Чорногорії, Болгарії, Греції.

Києво-Могилянська академія стала визначним науковим осередком, де формувалася українська філософська школа, відбувалося становлення української літературної мови, сформувався національний літературний і поетичний осередок. Випускники академії з блискучими знаннями іноземних мов працювали в Посольському приказі, Колегії іноземних справ Росії, Малоросійській

колегії, посольствах і постійних місіях за кордоном. Переважну кількість викладачів у заснованих в Російській імперії вищих і середніх навчальних закладах становили вихованці Києво-Могилянської академії. Весь російський єпископат 1700—1762 років складався виключно з випускників академії.

У другій половині XVIII ст. академія заходами Катерини II поступово перетворюється на освітній заклад практично закритого типу для дітей духівництва, позбавлений матеріального забезпечення.

Особливе місце в історії української освіти другої половини XVII—XVIII ст. посідає **козацьке шкільництво**. У ньому знайшли втілення кращі традиції українського народного виховання та надбання національної освітньої справи. У середині XVIII ст. на Лівобережжі діяли 866, а на Слобожанщині — 129 початкових шкіл, які створювалися практично в усіх містах і селах регіону.

До козацького шкільництва належали січові, полкові, монастирські та церковно-парафіяльні школи. До січових шкіл приймали хлопчиків дев'ятирічного віку із заможних сімей. Основними вчителями, наставниками й опікунами фізичного та духовного здоров'я учнів були ієромонахи. Школа мала два відділи: у першому готували паламарів і дияконів, а в другому (відділ молодиків), де навчалися сироти, похресники козацької старшини та інші діти, — учили грамоті, співу та військовому ремеслу. Учні утримувалися на кошти Січі. Ті з хлопчиків, котрі хотіли стати козаками, служили джурами. Джура, виконуючи роль слуги старого козака, носив за ним рушницю, учився в нього козацької майстерності, виконував доручення тощо. Вони жили в козацьких куренях і ходили на заняття до січової школи.

Певну роль у розвитку освіти означеної доби відіграли **полкові школи**. За рішенням Генеральної військової канцелярії на території всіх полків були засновані школи. Наприклад, у школі Лубенського полку навчалося близько 1000 учнів. Полкові школи, як правило, діяли в приміщеннях, які належали церквам. Дітей навчали читати, писати та рахувати. Особлива увага в такого типу школах зверталася на релігійне виховання. Школи утримувалися за рахунок батьків.

Різновидом полкових шкіл були навчальні заклади, що діяли на території Запорізької Січі упродовж 1553—1775 років. У такого типу школах козацькі діти навчалися грамоти, лічби, Закону Божого, музики і співу. На Січі також існували школи музики й співу. Згідно з універсалом Богдана Хмельницького 1652 р., при кобзарських цехах організовано школи кобзарів і лірників. Ці заклади перебували під особистою опікою гетьмана. У них навчалися діти з музичним слухом і голосом, які опановували мистецтво церковного співу. Талановитих дітей готували як читців і співаків для церков.

Як навчальні посібники у запорізьких школах використовували Часослов і Псалтир, а також спеціально підготовлену **«Козацьку читанку»**, написану в дусі українського національного виховання.

Починаючи з останніх десятиліть XVIII ст., московська влада намагалася знищити традиційну українську освіченість усіх верств населення, відверто

руйнуючи як початкову ланку освіти, так і вищу школу. Відібравши земельні маєтки в українських монастирів, царський уряд завдав відчутного удару по українській початковій школі, занепад якої був метою імперської політики. Катерина II планомірно й послідовно нищила Києво-Могилянську академію, убачаючи в ній центр опозиції до московського централізму. Її діяльність була спрямована на знищення української школи вищого типу й сприяння запровадженню російської школи на українських землях.

На Правобережжі та західноукраїнських землях, що були під пануванням Польщі, українська освіта була представлена **братськими школами**. Проте у другій половині XVII—XVIII ст. вони поступово втрачають провідну роль у системі освіти, на відміну від попереднього періоду. У результаті посиленого наступу Речі Посполитої на українську освіту значного поширення набули **єзуїтські колегії** з польською та латинською мовами викладання.

Політика ополячення українського населення реалізовувалася й у новітніх навчальних закладах — **гімназіях**, які засновуються, починаючи з другої половини XVIII ст. у Кременці, Володимирі-Волинському, Чернівцях.

1661 р. у Львові на базі єзуїтської колегії грамотою короля Яна II Казимира засновано **Львівський університет**, який став оплотом полонізації українського населення. В університеті діяли чотири факультети: філософський, теологічний, юридичний і медичний, викладання на яких проводилося латинською мовою. Із встановленням у Галичині австрійського панування 1772 р. в університеті відбулися зміни, що трохи покращили становище україномовних студентів. Австрійський уряд дозволив функціонування окремих кафедр, що увійшли до складу так званого Українського інституту. Однак навчання проводилося тільки німецькою або польською мовою, а викладання української мови було запроваджено в навчальний процес лише 1787 р.

Друга половина XVII—XVIII ст. — період активного розвитку знань з гуманітарних і природничих галузей науки. Особливого значення в контексті Визвольних змагань українського народу, боротьби козацтва з поневолювачами та державотворчих процесів означеної доби набуває історична думка. Саме на цей період припадає зародження **історичної науки**, оскільки в козацьких літописах, які з'явилися наприкінці XVII ст., уперше відбувається перехід від опису й констатації фактів, характерних для літописання, до аналізу подій, простежується намагання встановити їх причинно-наслідкові зв'язки. Витоки козацьких літописів сягають першої половини XVII ст. Цим періодом датуються короткі літописи, такі як Львівський і Чернігівський.

Новим етапом у розвитку історичної науки є вихід у світ історичних праць підручникового характеру. 1672 р. в друкарні Києво-Печерської лаври була опублікована «Хроніка з літописців стародавніх» ректора Київської академії Теодосія Сафоновича. А в 1674 р. також у Києві вийшов друком «Синопсис, або стислий опис від різних літописців про початок слов'яно-руського народу», автором якого був архімандрит Печерського монастиря Інокентій Гізель. Саме «Синопсис» став першим підручником із вітчизняної історії, яка в той час

уже була включена до навчальних програм освітніх закладів як самостійний предмет.

Найціннішими зразками історичних праць кінця XVII ст. є козацькі літописи Самовидця, Григорія Грабянки та Самійла Величка. Ці твори присвячені подіям Визвольної війни під проводом Б. Хмельницького та Руїни. Науковий характер літописів зумовлений використанням авторами документальних джерел: господарських, дипломатичних, військових документів, а також мемуарів безпосередніх учасників згадуваних подій. Тому, на думку дослідників, ці праці умовно називають літописами.

Літопис Самовидця одержав свою назву в XIX ст. завдяки Пантелеймонові Кулішу. Невідомий автор був очевидцем описаних подій. Існують різні версії щодо авторства цієї цінної історичної праці. За припущенням одних учених, це був полковник Федір Кандиба, а на думку інших — представник козацької старшини Роман Ракушка. Літопис присвячений подіям із початку Визвольної війни й до 1702 р. Судячи з об'єктивності та чіткості викладу історичних фактів, автор був учасником козацьких походів, брав участь у дипломатичних місіях і був наближений до уряду гетьмана. Використання в літописі Самовидця гетьманських документів визначає наукову цінність цієї праці. Історично правдиве оповідання Самовидця про «чорну раду» було покладено в основу однойменного історичного роману Пантелеймона Куліша.

Автором **Літопису Григорія Грабянки** був простий козак, згодом сотник, а з 1710 р. — гадяцький полковий суддя. Він брав участь в Азовських походах і Північній війні, а 1723 р., будучи членом делегації на чолі з П. Полуботком, перебував у Петербурзі, де разом з іншими послами був ув'язнений у Петропавловській фортеці через клопотання перед Петром І про скасування Малоросійської колегії та відновлення гетьманства. Після смерті Петра І одержав змогу повернутися на рідну землю, а 1738 р. загинув під час походу на татар.

Як й у згаданому вище історичному творі, описувані Г. Грабянкою події охоплюють початок Визвольних змагань під керівництвом Б. Хмельницького, проте сягають 1710 р. — часу вибору гетьманом Івана Скоропадського. Однак цей твір, на думку вчених, з літературознавчого погляду має дещо нижчий рівень, аніж Літопис Самовидця. Причиною цього стало написання Грабянкою своєї праці так званим «високим стилем», а саме — використанням церковнослов'янізмів, що значно ускладнює сприйняття змісту твору.

Самійла Величка дослідники української культури Козацької доби справедливо вважають найвизначнішим істориком першої половини XVIII ст. Автор літопису був писарем у генеральній канцелярії, а згодом — у генерального судді В. Кочубея. Оскільки він належав до близького оточення опального генерального судді, то 1708 р. гетьман І. Мазепа усунув його із займаної посади. Після Полтавської битви жив у маєтках Кочубеїв у с. Диканька, а останні роки провів на хуторі Жуки, де й займався літературною працею. Свій історичний твір «Сказаніє о войні козацкой...», очевидно, не зміг завершити через утрату зору. Але навіть і незавершений твір складався із чотирьох томів, у яких

описано події 1648—1700 років, а також вибірково досліджено більш ранній історичний період. Джерельною базою праці Самійла Величка стали інші козацькі літописи, хроніки, офіційні документи, твори німецьких, польських істориків, народні перекази та політичні й сатиричні українські та польські вірші. У творі відчутний глибокий патріотизм автора і його любов до України, яку називає «матка наша», «милая отчизна». Рукопис прикрашено портретами десятьох гетьманів. Оповідання Величка про похід Сірка на Крим і про лист Сірка до кримського хана покладено в основу сюжету картини І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану».

Поруч із козацькими літописами важливе місце в розвитку історичної науки України другої половини XVIII ст. і в пробудженні національної самосвідомості українського народу посідає **«Историсия русов или Малой России»**, автором якої вважається полтавський поміщик, шляхтич Григорій Полетик. Праця написана близько 1770 р., вийшла друком тільки в 1846 р., проте ще й до публікації її рукописний варіант був розповсюджений не тільки в Україні, але й по всій Російській імперії. Незважаючи на те, що твір написано тогочасною російською мовою, автор оцінює історичні події на українській землі з високопатріотичної позиції, обґрунтовує ідею самобутності українців та їхню національну окремішність.

У праці особливу увагу зосереджено на тих історичних подіях, які пов'язані з боротьбою українців за свободу, висловлено ідеї відновлення Української держави. З огляду на це, стає очевидним, що «Історія русов» має не тільки наукове, але й політичне та ідеологічне значення. Цей твір спричинив до активізації розвитку історичної науки, а також мав вирішальний вплив на літературні процеси в наступні періоди історії України. Він відіграв важливу роль у творчості українських і російських письменників: Є. Гребінки, М. Гоголя, Т. Шевченка, С. Руданського, К. Рилєєва, О. Пушкіна та ін.

Вагомим здобутком українських учених означеної доби є розробка першої в Російській імперії методології історії як науки. Ф. Прокопович присвятив зазначеній проблемі цілий розділ своєї «Риторики» 1705 р., наголошуючи на пізнавальному й виховному значенні цієї галузі науки. Мислитель висловив думку, що саме історик має розкрити світові доблесті своєї Вітчизни. Як і Цицерон, український учений стверджував, що історик має бути не тільки обізнаним, але й мужнім, щоб писати історію правдиво, а не «заради пурпурового кафтану». Загалом Ф. Прокопович розглядає історію як науку й мистецтво, оскільки вона, на думку дослідника, поруч із знаннями має давати й простір для образного, емоційного мислення.

У другій половині XVII—XVIII ст. особливого піднесення набула українська **філософська думка**, яка розвивалася на основі взаємодії із західноєвропейськими світоглядними принципами, що утверджуються в культурі бароко. Об'єктом дослідження барокової філософії стає досконала людина або «героїчна особистість», яка є втіленням не лише уявного ідеалу, але й реального, досяжного в повсякденному житті.

Повідну роль у розвитку української філософії означеного періоду відіграла Києво-Могилянська академія, зокрема, плеяда її професорів — С. Яворський, Ф. Прокопович, Г. Кониський, М. Козачинський, С. Кулябка, С. Калиновський та ін.

У діяльності києво-могилянської філософської школи дослідники виділяють два головні періоди. Перший з них охоплює період від заснування академії до кінця XVII ст., для якого характерні початок розмежування філософії й теології, поступова зміна напрямів досліджень від богопізнання до пізнання природи та людини, усвідомлення самостійної цінності природи і необхідності пізнання її законів. Другий етап, що датується першою половиною XVIII ст., характеризується зародженням типу мислення, наближеного до тогочасної модерної філософії, розробкою співзвучних ідеям Нового часу теорії людини й держави.

Визначною філософською системою в культурі українського бароко стало вчення видатного українського мислителя, вихованця Києво-Могилянської академії **Григорія Сковороди**. Він народився 3 грудня 1722 р. у с. Чорнухи Лубенського полку на Полтавщині в козацько-селянській родині. Ще в дитячому віці майбутній філософ виявив схильність до літератури та музики. Початкову освіту здобув у рідному селі в сільського дяка, а 1734 р. вступив до Києво-Могилянської академії. Навчався Г. Сковорода в академії з певними інтервалами понад десять років, завершивши її 1753 р. Це був важливий період у процесі становлення мислителя, оскільки саме тоді й відбувалося здобуття ним ґрунтовної освіти та формування філософської ерудиції. Навчання тричі було перервано. Наприкінці 1741 р. талановитого юнака було зараховано співаком до придворної капели в Петербурзі, звідки він повернувся й продовжив навчання 1744 р. У серпні 1745 р. Сковорода став членом дипломатичної місії під керівництвом генерала Вишневського до Угорщини. Повернувшись із місії 1750 р., Г. Сковорода деякий час викладає поетику в Переяславській семінарії, проте через незадоволення місцевого єпископа прогресивними нововведеннями мислителя у викладанні курсу поетики, його виключено із семінарії й упродовж 1751—1753 років він знову студіює в академії.

Наступний період життя вченого, який охоплює 50—60-і роки, був присвячений педагогічній діяльності: він працював домашнім учителем, викладав у Харківському колегіумі. Цей час дослідники творчої спадщини мислителя характеризують як період активної поетичної творчості та розроблення власної філософської й життєвої позиції. Починаючи з 1769 р., Г. Сковорода, відмовившись від офіційних посад, стає мандрівним філософом. Активна наукова діяльність філософа припадає на 70—80-і роки, час, коли він мандрує містами і селами Слобідської та Наддніпрянської України й поза її межами.

Помер видатний український мислитель 9 листопада 1794 р. на 72-му році життя у маєтку свого давнього приятеля Андрія Ковалевського у селі Пан-Іванівці (тепер — Сковородинівка) на Харківщині. Згідно з його заповітом, на могилі написано слова, що відображають розуміння сенсу життя та спря-

мування філософії великого українського мислителя: «Світ ловив мене та не впіймав».

Образно-символічне мислення філософа співзвучне сучасній йому епосі й відповідає принципам барокової культури з типовими для неї алегоричністю та схильністю до емблематичного трактування світу. Його влучно називають «українським Сократом», оскільки античний філософ увійшов до історії як винахідник діалогу, що є провідним методом пошуку істини. Г. Сковорода, у свою чергу, став автором філософських діалогів: «Наркіс. Разглагол о том: узнай себя», «Симфонія, нареченная книга Асхань о познании самого себя», у яких розкривається проблема самопізнання, що є центральною у творчій спадщині мислителя. Ця тема знайшла продовження в розробці вчення про дві натури, яке відображено в трьох наступних діалогах Сковороди: «Бесьда, нареченная двое», «Бесьда 1-я, нареченная Observatorium», «Бесьда 2-я, нареченная Observatorium Specula». У наступних діалогах Г. Сковорода обґрунтовує власну етичну концепцію, розвиває вчення про дві натури й три світи, про «сродну» працю, щастя тощо. В останньому своєму діалозі «Потоп зміни», написаному 1791 р., мислитель узагальнює основоположні ідеї, що формують зміст його філософської позиції.

Характерною ознакою філософської спадщини Г. Сковороди є широке використання мови символів, образів, обмежене застосування раціоналістичних понять, які не можуть уповні розкрити сутність філософської та життєвої істини. Реальність український мислитель трактує як гармонійне поєднання трьох світів: макрокосмосу (величного світу, у якому «живе все народжене»); мікрокосмосу (людини) і символічного світу «Біблії»). Кожний із цих світів, на його думку, — єдність двох натур: «видимої» (зовнішньої) і «невидимої» (внутрішньої). Бог є «джерелом», «світлом», «сонцем», а не самою природою.

Мікрокосм, людину філософ розглядає також як єдність двох натур, перша з яких — «емпірична» (зовнішня, тілесна), а друга — «внутрішня» (справжня, істинна) людина. Мислитель акцентує на тому, що людина, мікрокосм не просто співіснує з макрокосмом, пасивно відтворюючи його структуру, але й є активною складовою в гармонійній взаємодії з великим світом, оскільки єством «внутрішньої» людини є Бог. Звідси й намагання Сковороди спонукати людей до самопізнання, через яке можливе й пізнання Бога в собі.

Філософські погляди та морально-етичні ідеали видатного українського мислителя знайшли відображення в його поетичній творчості. Так, у рукописних збірках «Сад божественних пісней» і «Басні Харковскія» Г. Сковорода оспівує моральні чесноти людини, популяризує знання й освіченість, закликає до добрих справ, любові та відданості своїй Батьківщині.

У другій половині XVII—XVIII ст. в Україні **природничі знання** мали яскраво виражений практичний характер, що зумовлювалося розбудовою флоту, будівництвом фортифікаційних споруд, розвитком мануфактурного виробництва (суконних, полотняних, паперових і шкіряних мануфактур і заводів); заснуванням хімічного виробництва селітри, сірки, поташу, вуглецю та видобування кухонної солі, нафти, переробки вугілля тощо.

Розвиток знань у галузі **механіки й фізики** в українській науці означеного періоду пов'язаний з Києво-Могилянською академією та Харківським колегіумом. У натурфілософських поглядах викладачів цих освітніх закладів простежується початок зближення філософії з природознавством, усвідомлення необхідності пізнання природи та законів її розвитку, зацікавленість дослідами й використання експериментальних методів, а також певна орієнтація на праці М. Коперника, Г. Галілея, П. Гассенді, Р. Декарта та ін. Українські мислителі Ф. Прокопович, Г. Щербацький, Г. Кониський обґрунтовують понятійний апарат механіки й фізики, зокрема, дають визначення дефініції «матерія», розглядають поняття простору, місця, часу тощо. І. Гізель у «Творі про всю філософію» розкриває положення про єдність і однорідність матерії природних тіл, земну й небесну матерії, а також про її кількісне збереження.

Серед перших дослідників законів природи були професори академії Й. Кононович-Горбацький та В. Ясинський. Проблемам дослідження руху тіла присвячені праці І. Гізеля та І. Кроковського. Своєрідним підсумком наукової діяльності українських мислителів у цій галузі стало застосування фізико-математичних знань на практиці та виділення фізики й математики в окремі дисципліни.

Про розвиток в Україні другої половини XVII—XVIII ст. **астрономічних знань** свідчать тексти лекцій і наукові трактати професорів Києво-Могилянської академії: С. Полоцького «Небесна сфера» і «Про світ і небо», Ф. Прокоповича «Про землю: чи знаходиться вона в центрі світу?», І. Фальковського «Теоретична астрономія» та ін. Аналіз наукової спадщини в цій галузі підтверджує, що українські вчені були добре знайомі з дослідженнями західноєвропейських учених, зокрема теорією світу Коперника, водночас завдяки вітчизняним мислителям було започатковано астрономічні розробки та спостереження. Вирішальну роль у розвитку астрономічних знань відіграв І. Фальковський, який читав лекції з астрономії; організував обчислювальні роботи щорічних календарів «Київський місяцелік»; описував зорі, які періодично змінюють свій блиск і намагався пояснити це явище; аналізував питання фігури Землі, довготи й широти її різних місць; розробив рекомендації щодо будування телескопів і вперше почав спостерігати зорі та планети в телескоп.

Знання в галузі **географії** в означений період зосереджені здебільшого в описах мандрівників, навчальній літературі та картографічних матеріалах. Починаючи з XVIII ст. географію почали викладати як самостійний предмет у Києво-Могилянській академії, що й зумовило розробку спеціальних підручників. Так, В. Рубан підготував до друку «Короткі географічні, політичні та історичні відомості про Малу Росію» (1773), а також «Землеопис Малої Росії про міста, селища, ріки...». Знання про географію зарубіжних країн стали доступними українцям завдяки перекладу низки праць зарубіжних авторів викладачем академії Г. Козицьким. Львів'янин М. Байм у результаті подорожі до Азії підготував записки з географії Китаю. Особливу роль у розвитку географії як науки в Україні відіграли описи зарубіжних країн випускника Києво-Мо-

гилянської академії В. Григоровича-Барського, який відвідав багато європейських держав і країн Близького Сходу.

У **медицині** цієї доби активно поширюються наукові знання. Поруч із медициною народною, у якій поєднувалися раціональні й ірраціональні лікарські засоби, утверджується професійна практична медицина. Населення починає одержувати медичну допомогу не тільки від різних знавців народної медицини (костоправів, повитух, знахарів та цирульників), але й дипломованих лікарів. Окрім іноземних лікарів, з'явилися лікарі-українці, які здобували ступінь доктора медицини: І. Полетика, М. Круженъ, П. Погорецький, Н. Максимович-Амбодик та ін. 1707 р. у Лубнах відкрито першу в Україні польову аптеку, а 1787 р. в Єлисаветграді створена перша медична школа, де лікування в госпіталі поєднували з вивченням медицини.

Вітчизняні лікарі накопичили великий досвід у боротьбі з інфекційними хворобами, зокрема, чумою та віспою. Особлива заслуга в боротьбі з цими епідеміологічними захворюваннями належить Д. Самойловичу, О. Шафонському, К. Ягельському, І. Полетиці. Для запобігання пошесним хворобам було створено систему карантинів. Стаціонарна карантинна медична служба виникла в Україні 1740 р., коли у Василькові на Київщині при митниці було споруджено перший медичний карантинний будинок.

Завдяки науково-практичній діяльності українського вченого Н. Максимовича-Амбодика відбувся значний поступ у розвитку акушерства й педіатрії. Будучи автором першого на теренах Російської імперії підручника з акушерства, він також запровадив у практику акушерські щипці, сконструював пологове ліжко та гінекологічне крісло, організував перші безкоштовні курси для жінок тощо. Помітний внесок у розвиток медицини в Україні зробили й інші лікарі, зокрема, Г. Соболевський описав фармакологічні властивості лікарських рослин (1779); М. Трохимовський підготував посібник з фармакології «Міркування про рослини кримського степу, які угледів полковий лікар»; І. Данилевський у докторській дисертації «Про найкраще медичне управління» обґрунтував необхідність організації системи медичної охорони здоров'я населення на державному рівні.

Література другої половини XVII—XVIII ст. розвивається, продовжуючи традиції давнього письменства, водночас вона набуває якісно нового характеру, внаслідок зменшення впливу теологічних учень, що надає їй виразного світського характеру. Поряд з усталеними літературними жанрами ораторсько-проповідницької, агіографічної, паломницької та полемічної прози відбуваються зародження та розквіт новітніх жанрів, зокрема мемуарно-історичної прози, бурлескно-травестійної та сатирично-гумористичної силабічної поезії, шкільної драми, що й визначили характерні особливості українського письменства означеної доби.

Утвердження в літературі стилю бароко супроводжується інтенсивними пошуками нових форм і засобів художнього відображення навколишньої дійсності, усталенням новітнього типу словесної творчості, для якого властиві витонче-

ні алегоричні та контрастні образи, риторичність, метафоричність, тяжіння до пишності. Дослідники стверджують, що український варіант бароко підхопив і розвинув ренесансні ідеї й утвердив у національній літературі кращі здобутки західноєвропейської культури. Стиль бароко, зазначають учені, проявився в українській літературі в кількох різновидах, забезпечуючи духовні потреби різних, часом і протилежних, суспільно-політичних сил і соціальних груп. Зокрема, розрізняють високе аристократичне бароко, козацьке (середнє), а також народне (низове), що мало свої особливості не тільки в художньому слові, але й архітектурі, музиці, живописі тощо.

Основи літературно-естетичної творчості другої половини XVII—XVIII ст. закладалися в стінах освітніх закладів тогочасної України, насамперед Києво-Могилянської академії, де вивчалися курси поетики та риторики. Літературознавчі погляди українських мислителів розвивалися на основі латиномовних ренесансних і барокових трактатів західноєвропейських авторів Ієроніма Віди, Якова Понтана, польського теоретика Матвія-Казимира Сарбаєвського, теорії яких, у свою чергу, ґрунтувалися на античних джерелах — «Поетиці» Аристотеля та «Посланні до Пізонів» Горація. Про активний розвиток теорії красного письменства в Україні свідчить той факт, що в означений період побачило світ понад 50 поетик і риторик, у яких усебічно розкривалася теорія мистецтва слова. Це мало вирішальний вплив на літературну творчість тогочасних письменників, а також на формування естетичних смаків читачів.

Важливе місце в бароковій літературі посідає ораторсько-учительна проза, яка продовжила традиції ораторсько-проповідницького мистецтва попередніх епох. Провідні письменники другої половини XVII—XVIII ст. відзначилися й своїми проповідницькими здібностями. Так, вагомі напрацювання в цій галузі духовної культури належать Л. Барановичу, І. Галятовському, Д. Тупталу, Ф. Прокоповичу, Г. Кониському, І. Леваді та ін.

І. Галятовському належить трактат **«Наука албо способ зложення казаня»**, доданий до збірки його проповідей **«Ключ розуміння»**, який тривалий час був підручником проповідницько-учительного мистецтва. У ньому автор рекомендує структурувати проповідь на три частини, у першій з яких має викладатися задум проповіді, у другій — основна думка, а в третій — висновки. І. Галятовський висловив поради, у який спосіб добирати теми, будувати проповідь, щоб зацікавити слухачів.

Проповіді, які, як правило, виголошували після літургії в церкві, мали за мету не тільки тлумачення певної біблійної історії, але й повчання, виховання мирян. Частиною проповіді ставав літературний матеріал, який виступав у ролі ілюстрації та розв'язував просвітницькі й естетичні завдання. Численні проповіді частково вийшли друком, наприклад, книги Л. Барановича «Меч духовний» (Київ, 1666) і «Труби словес проповідних» (Київ, 1674), А. Радивиловського «Огородок Марії Богородиці» (Київ, 1676) і «Вінець Христов» (Київ, 1688) та ін., проте більшість залишилася в рукописному варіанті. Дослідники стверджують, що такого роду твори мають літературну цінність, оскільки авто-

ри, розкриваючи певну духовну проблему, інтерпретували її в художній формі, висловлювали свої ідеї, а також вносили запозичений літературний матеріал з інших джерел.

У другій половині XVII—XVIII ст. досить активного продовження набула житійна література, агіографічна проза. Автори опрацьовують і переписують давньоруські житія Бориса та Гліба, рівноапостольних Ольги й Володимира та легенди з Києво-Печерського патерика. Поруч із цим, укладаються збірки легенд про Богородицю, подвижництво святих, чудодійні властивості ікон і церков. Зразками барокової агіографічної прози є збірки легенд і розповідей І. Галятовського «Небо новое» (Львів, 1665), «Скарбниця потребная» (Чернігів, 1670) та «Софія-Мудрість» (Чернігів, 1686), а також «Руно орошеное» (Чернігів, 1683) Д. Туптала та ін.

Вершиною української агіографічної прози періоду бароко була фундаментальна праця **Димитрія Туптала** (Ростовського) **«Книга житій святих»**, видана в чотирьох томах (Київ, 1689—1705). У книзі описано житія всіх святих, визнаних православною церквою. Джерельною базою цієї монументальної праці стали Святе Письмо, праці грецьких, латинських, польських, російських отців церкви. Заслугою автора є те, що сотні біографій та оповідань про святих подвижників подаються цікаво й повчально.

Продовження у бароковій літературі знайшла й паломницька проза. Новітні українські паломники, які подорожували до Святої землі й на Афон, у художній формі описували побачене та ділилися духовним піднесенням, пережитим на цих святих місцях. Серед авторів початку XVIII ст. були ченці новгород-сіверського монастиря святого Спаса Макарій і Сільвестр (1704—1707), ієромонах чернігівського Борисоглібського монастиря Іполит Вишенський (1707—1709), ієромонах Києво-Печерської лаври Варлаам Ліницький (1712—1714) та ін.

До найвидатніших пам'яток цього жанру, на думку дослідників, належить твір **В. Григоровича-Барського «Странствованія»**. Народившись 1701 р. у Києві, автор 1723 р. розпочав свої мандри й, відвідавши Угорщину, Австрію, Італію, Грецію, Єгипет, Палестину, Сирію та інші країни, повернувся до рідного міста за місяць до своєї смерті 1747 р. Свої спостереження за культурою, життям і побутом різних народів світу він ретельно занотовував, у результаті чого виник великий твір. Його свідчення про суспільно-політичний лад, види господарської діяльності, особливості мистецтва та інші аспекти життя населення різних країн і на сучасному етапі не втратили свого науково-пізнавального значення. Визначальною особливістю творчої спадщини В. Григоровича-Барського є її науковий, енциклопедичний характер, намагання правдиво й достовірно описати побачене. Водночас виклад матеріалу вирізняється образністю розповіді, художньою довершеністю тексту, дидактичними міркуваннями, спрямованими на моральне вдосконалення читача.

Друга половина XVII—XVIII ст. позначена в історії української літератури неабияким розвитком **мемуарно-історичної прози**. Зразками цього літера-

турного жанру є «козацькі літописи», які у формі історичних оповідань і «сказаній» описували події Національно-визвольної війни на основі історичних джерел та усно-епічної народної творчості. Дослідники стверджують, що більшість із творів цього жанру належить до пам'яток історіографії, проте вони мають літературні якості й по праву посідають важливе місце в українській літературі. І. Франко наголошував, що українська мемуарно-історична проза XVIII ст. створила величну «конструкцію Хмельниччини», значення якої більшою мірою ідейно-естетичне, аніж документально-історичне. Провідну роль в українській історичній прозі означеного періоду відіграють козацькі літописи — літопис Самовидця, літопис Григорія Грабянки й літопис Самійла Величка.

У період бароко в історії української літератури особливу роль відіграє шкільна драматургія, яка, за твердженням дослідників, не розглядалася як окреме явище словесної творчості, призначеної для читання, а була складовою шкільного театру. До середини XVIII ст. в Україні було створено понад 30 драматичних творів, авторами яких переважно були викладачі Києво-Могилянської академії. Саме в стінах цього освітнього закладу відбулося зародження й становлення української шкільної драми.

Осібне місце в літературному процесі другої половини XVII—XVIII ст. посідає поезія. Авторами громадсько-політичної, ліричної та бурлескно-травестійної віршованої літератури були представники усіх суспільних верств тогочасного українського суспільства — від церковних ієрархів до студентів і письменних селян. Її розвиток зумовлювався й тим, що викладання поетики було обов'язковим у тогочасних школах і колегіумах. Віршування, за тодішнім тлумаченням «мова богів», стало не тільки даниною моді, але й безпосереднім обов'язком викладачів і студентів академії. Так, студенти Києво-Могилянської академії вивчали до 30 видів і жанрів поетичних творів, серед яких були комедія, трагедія, драма, ода, дидактична, сатирична поезія тощо.

Провідними поетами того часу були **І. Величковський, С. Дівович, І. Некрашевич, Г. Сковорода** та ін., твори яких залишилися в рукописах. Тільки незначна частина віршів вийшла друком. Це, зокрема, зразки етикетної, епіграматичної, панегіричної й духовної поезії та окремі книжкові видання польськомовної поезії Л. Барановича, кілька текстів Ф. Прокоповича, М. Козачинського.

У XVIII ст. відбувається утвердження світської поезії настільки, що світський елемент навіть проникає в духовну поезію. Поети дедалі частіше звертаються до історичної, громадсько-політичної тематики. У багатьох віршах громадсько-політичного змісту оспівуються перемоги козацтва, прославляються козацькі керманичі, передусім Б. Хмельницький («Похвала віршами Хмельницькому», «Дума козацька про берестейське звитяжство»). Історії козацтва присвячені «Героїчні стихи о славних военних дійствіях військ запорозьких» (1784). У них розгортаються картини битв і перемог у Національно-визвольній війні під проводом Б. Хмельницького, завдяки якому Україна «іго лядське скинула».

Цікавим явищем у громадсько-політичній поезії означеного періоду стала **етикетна поезія** (панегірики, вірші до дат, урочистих подій, на прославу світських і духовних високих посадових осіб). Зразками таких творів є **панегірики** Лазарю Барановичу авторства Л. Крщоновича, І. Самойловичу, написані І. Величковським, О. Бучинським-Яскольдом, а також численні «чувствованія муз» І. Мазепі, Петру І, Катерині II, митрополиту Ієрофею та ін. У панегіричній поезії, як стверджують дослідники, досягнуто значних успіхів у пошуках нових образно-стильових форм, вишуканих образів і метафор і загалом усіх витончених засобів барокової словесної творчості.

У центрі проблематики світської лірики постає любовна поезія, головними мотивами якої є нещасливе кохання, швидкоплинність людського буття, сирітська недоля тощо. Любовна лірика перебуває під впливом народнопісенних зразків і стала невід'ємною складовою репертуару кобзарів і лірників.

Особливим жанром українського гумористично-сатиричного віршування доби бароко стали **вірші-орації** та **вірші-травестії**, які писали у формі жартівливих привітань з нагоди Різдвяних і Великодніх свят. Ці поетичні поздоровлення максимально пройняті народним духом, вирізняються фольклоризмом. Серед таких різдвяних і великодніх віршів відомі: «Христос народився, щоб мир веселився...», «Чи чули ви, панове, зроду?..», «Христос воскрес, рад мир увесь...» та ін.

Серед поетичних творів особливо виокремлюються вишукані барокові форми курйозної поезії: акровірші (поетичні твори, з перших літер рядків яких виходило ім'я); «раки» (рядки читалися однаково як зліва направо, так і справа наліво); «луни» (другий рядок вірша був коротким відлунням рими першого). Оригінальністю характеризувалася фігурно-візуальна поезія, представлена віршами у формі серця, чаші, піраміди, сокири, геометричного візерунка. З такого роду поетичними творами студенти відвідували будинки визначних міщан і виголошували їх як привітання. Неперевершеним майстром усіх видів курйозних віршів був **Іван Величковський**, якому належить авторство двох поетичних збірок — «Зегар з полузегарком...» («зегар» — годинник) і «Млеко, од овці пастирю належное...».

Загалом поезія другої половини XVII—XVIII ст. вирізняється потужним жанровим і тематичним розмаїттям, багатством художніх засобів і поетичних форм. Вона досягає вершин професійності, завдяки використанню образності й стилістики народної поезії та впровадженню новітніх систем віршування.

5.3. Музичне й театральне мистецтво

Друга половина XVII—XVIII ст. в історії української музики й театру характеризувалися небувало активним розвитком у галузі народного та професійного мистецтва. Стиль бароко яскраво виявився в професійній музиці й театрі. Наприкінці XVIII ст. у цих видах духовної культури зароджуються стильові ознаки класицизму.

У професійному музичному мистецтві України означеного періоду продовжує розвиватися сакральна, церковна музика. Водночас, цей період характеризується активним розвитком світських музичних жанрів, серед яких опера, симфонія, концерт, соната, романс.

У вокальній музиці розвинувся позацерковний духовний спів. Із середини XVII ст. з'являються барокові світсько-духовні музичні твори — псалми й канти. Ці невеликі за обсягом твори призначалися для хорового виконання a capella на три голоси.

Псалми (у перекладі з гр. мови — оспівую) — твори християнської лірики. Жанровими різновидами псалмів є похвала Богові, моління, каяття, історичний огляд, шлюбна пісня та філософський роздум.

Кант (лат. *cantus* — спів, пісня) — вид пісні релігійного змісту, який має куплетну будову та чіткий ритм. З XVIII ст. виникають канти філософські, урочисті (панегіричні), любовно-ліричні, вітальні, жартівливо-сатиричні.

Авторами цих духовних пісень були відомі церковні та світські культурно-освітні діячі — **П. Беринда, Д. Туптало** (Димитрій Ростовський), **Ф. Прокопович** та ін.

Розвиток кантів тісно пов'язаний з іменем видатного українського філософа, поета, педагога **Григорія Сковороди**, який також був і талановитим музикантом, грав на кількох музичних інструментах. У музичну спадщину Г. Сковороди ввійшли канти «Пастирі милі» та «Ангели знижайтеся», а також збірка «Сад божественних пісень». Сатиричний кант відомого українського філософа «Всякому городу нрав і права» використали у своїй творчості І. Котляревський («Наталка Полтавка»), М. Лисенко (однойменна опера), а також він згадується в повісті Т. Шевченка «Близнецы».

Поряд із кантами у світському середовищі поширюється **романс** — музично-поетичний твір для голосу з інструментальним супроводом. Романс виконувався під акомпанемент клавікорда, бандури, торбана, а згодом — фортепіано або гітари. Він вирізнявся ліризмом, вільним мелодійним розспівом, вигадливою ритмічністю. Лірико-драматичні, філософсько-повчальні й жартівливі пісні-романси наприкінці XVIII ст. витіснили з виконавської практики канти.

Зразки духовно-пісенної творчості означеного періоду зафіксовані в численних рукописних пісенниках, які створювали студенти, учителі співу, регенти. Імена авторів пісень, що ввійшли до цих саморобних збірок, залишилися невідомими.

Першою в Україні друкованою збіркою духовних пісень є почаївський **«Богогласник»** (1790—1791), опублікований отцями-василіянами в друкарні монастиря в містечку Почаїв. До збірки ввійшли 248 віршів з нотами, тематично поділені на чотири розділи: пісні про Ісуса Христа, пісні про Богородицю, про інших святих, а також покаянні пісні. Більшість текстів, що ввійшли до збірки, анонімні, водночас завдяки акровіршам (віршам, у яких початкові літери рядків утворюють слово або фразу, часто ім'я автора чи адресата), з'ясовано прізвища окремих авторів, серед яких Г. Кониський, Г. Сковорода, Д. Туптало.

Провідним хоровим жанром в українській професійній музиці, починаючи ще із XVI ст., став **партесний концерт**, який має яскраво виражений бароковий характер. Концертність демонструвала контрасти, динаміку, що досягалися внаслідок чергування хорових, ансамблевих і сольних епізодів. Зміст цих акапельних концертів охоплював піднесено-урочисту, лірико-драматичну та сатиричну тематику.

Вагомий внесок у розвиток духовного хорового концерту зробили видатні представники української музичної культури другої половини XVIII ст., композитори **Максим Березовський (1745—1777), Артемій Ведель (1767—1808) та Дмитро Бортнянський (1751—1825)**, яких вважають творцями української духовної класичної музики.

М. Березовський почав складати інструментальні композиції під час навчання в Києво-Могилянській академії. Навчання в Глухівській музичній школі дало початок його музичній кар'єрі в придворній капелі. Після короткочасного перебування в Петербурзі М. Березовський здобував музичну освіту в Італії. Талановитий український музикант навчався в Болоньї одночасно з німецьким композитором А. Моцартом і був визнаний одним із кращих учнів. Його ім'я було відзначене на «золотій дошці» академії, а музичний стиль, обраний українцем, значно більше подобався болонському вчителю, відомому музичному теоретику падре Мартіні, аніж напрям, обраний майбутнім геніальним німецьким композитором.

У музичній творчості М. Березовського простежується вплив українських народнопісенних зразків. Його твори пронизані глибокою емоційністю, гармонійністю поєднання музики й тексту, силою почуттів одночасно з простотою. Найвідомішими з духовних композицій Березовського є «Вірую», концерт «Не отверзи мене», деякі «Причасні стихири» тощо.

Вихованцем Глухівської музичної школи також був класик хорової музики XVIII ст. **композитор Дмитро Бортнянський**, який разом із М. Березовським був направлений спочатку до Петербурга, а потім на навчання в Італію. Після навчання у Венеції Д. Бортнянський повернувся до Петербурга, де став директором придворної капели, писав опери, сонати й передусім духовну музику. Поруч з операми на французькі тексти у світській інструментальній музиці композитор створив симфонію на кілька сонат. Великої слави він зажив як вокальний композитор, завдяки напівсвітському гімну «Коль славен», а також духовним композиціям, серед яких 35 чотириголосних концертів, 21 окремий спів, 30 гімнів тощо. У церквах грецького обряду й нині виконується духовна музика Д. Бортнянського. Фахівці стверджують, що всі його твори вирізняються досконалою музичною технікою та чистотою голосоведення. Існують перекази, що А. Бетховен спеціально відвідував уніатську церкву, щоб послухати композиції українського композитора. Також збереглися повні захоплення відгуки про церковні співи Д. Бортнянського, які належать французькому композиторові та суворому музичному критику Гектору Берліозу.

В історію світової культури Д. Бортнянський увійшов як реформатор церковного співу. Його хорова музика звучить у багатьох країнах світу. У Єпископальному соборі святого Івана Богослова в Нью-Йорку стоїть єдине скульптурне зображення українського композитора, яке знаходиться поряд зі скульптурами 11 найвидатніших авторів церковних творів. Серед них скульптурне зображення старозавітного автора псалмів Давида, покровительки церковної музики св. Цецилії, св. Григорія Великого — Папи Римського, що запровадив григоріанський хорал, а також європейських композиторів Й. Баха, Г. Генделя.

Артемій Ведель — композитор, хоровий диригент, співак, скрипаль, педагог відзначився в історії української музики як автор виключно сакральної хорової музики. Композитор прагнув жити й творити в Україні, що й зумовило його переслідування. Про патріотизм і глибоку духовну спорідненість А. Веделя з рідною землею свідчить те, що коли його силоміць привезли до Москви, він при першій нагоді втік на батьківщину. Як композитор А. Ведель був відданий українським музичним традиціям, ігноруючи новітні західноєвропейські віяння. Композитора особливо приваблювали розспіви Києво-Печерської лаври. У його творчості простежується вплив українських кантів, ліричних пісень і творів з репертуару київських лірників і бандуристів.

Життєва доля А. Веделя склалася трагічно, оскільки за участь в антиімперських заходах був змушений переховуватися від урядових переслідувань. У лаврі він прийняв чернечий постриг, проте це його не врятувало від ув'язнення. За одними джерелами А. Веделя було закатовано у в'язниці, а за іншими — він помер від ран на волі. Твори композитора до початку XX ст. зберігалися в архіві Київської духовної академії й не були відомі широкій слухацькій аудиторії.

Характерною прикметою музичного мистецтва означеної доби є розвиток **інструментального музикування**. Різноманітні урочисті заходи в містах, весілля та приватні святкування в міщанських сім'ях супроводжувалися ансамблями «троїстих музик» у складі скрипалів, цимбалістів і дудників. У Києві із середини XVIII ст. при магістратурі постійно діяв міський оркестр із 16 музикантами та капельмейстером і музичною школою при оркестрі.

У міських центрах створювалися об'єднання міських музикантів, так звані цехи, при яких досвідчені майстри навчали хлопчиків гри на музичних інструментах. Музичні цехи кобзарів, литавристів, сурмачів та ін. діяли у козацьких полках.

Інструментальне виконавство поряд з хоровим набуло поширення у гетьманських резиденціях, маєтках козацької старшини. Наприклад, оркестр гетьмана К. Розумовського налічував 36 виконавців.

Осередком навчання музики стала Києво-Могилянська академія, де було організовано студентський хор, клас нотного співу й інструментальної музики. Виступи хору та оркестру академії стали невід'ємною частиною урочистих церемоній, концертів, публічних академічних диспутів тощо.

Інструментальна музика розвивалася в Чернігівському, Харківському та Переяславському колегіумах. Провідне місце в музичній освіті другої полови-

ни XVII—XVIII ст. посідала Глухівська музична школа. Учнів навчали нотної грамоти, хоровому співу, грі на музичних інструментах (скрипці, гуслях, бандурі). Після навчання випускників зараховували до складу Петербурзької придворної капели, половина виконавців якої були українці. Керівниками Придворної капели були також українці: спочатку Марко Полторацький із Чернігівщини, а згодом Дмитро Бортнянський.

Українська музична культура відіграла важливу роль у розвитку російської духовної хорової музики, адже до російських церков, монастирів і шкіл для запровадження співу на зразок київського систематично направляли українських співаків, учителів співу, регентів і композиторів.

Традиційною для українського музичного мистецтва є **народнопісенна творчість**, яка в означений період досягла вершин свого розвитку. Найпоширенішим жанром в українській народній пісенній творчості були думи, історичні пісні та балади, тематика яких відображає сторінки героїчної боротьби козацтва з чужинцями-завойовниками, а також гайдамацькі й опришківські народні повстання.

Соціально-побутові пісні — козацькі, чумацькі, бурлацькі, наймитські — оспівували життєві труднощі, тяжку долю, тугу поневолених верств суспільства, а також відвагу, самопожертву та побратимство козаків. Залежно від тематики пісень і мелодії, розрізняють ліричні або драматичні народнопісенні твори.

У родинно-побутових піснях розкриваються особливості взаємин в українській родині, підневільне становище жінки, недоля сиріт, трагізм нерозділеного кохання тощо. У Козацьку добу побутують такі жанрові різновиди родинно-побутових пісень, як ліричні, жартівливі (гумористичні, сатиричні), а також танцювальні. На XVII—XVIII ст. припадає розквіт пісенної лірики, найвідомішими зразками стали пісні «Місяць на небі, зіроньки сяють», «Гаю, гаю, зелен розмаю».

У театральному мистецтві другої половини XVII—XVIII ст. відбулося зародження новітніх жанрів театру — **шкільної драми та вертепу**. Шкільна драма — жанр латиномовної релігійної драматургії, що виник на межі XV—XVI ст. у Західній Європі. Походження шкільної драми зумовлене правилами статуту церковних і світських навчальних закладів, у яких сценічні вистави були обов'язковими для засвоєння латини. Часто шкільна драма складалася з п'яти актів, після кожного з яких виступав хор.

В Україні шкільна драма набула поширення в XVII—XVIII ст. у братських школах, колегіумах і Києво-Могилянській академії. Шкільні драми, як правило, були різдвяними та великодніми, а також присвячені історичній і морально-етичній тематиці. Донині збереглися драми «Олексій, Божий чоловік» (1674) невідомого автора, історична трагікомедія «Владимир» (1705) Ф. Прокоповича та ін. Неабиякий суспільний резонанс мала п'єса «Милость Божія, Україну од неудобоносимих обид лядських через Богдана Зиновія Хмельницького преславного войск запорожских гетмана свободившая» (1728). Стосовно

її авторства існують різні думки, оскільки одні дослідники вважають автором Теофана Трохимовича, інші ж — Інокентія Неруновича.

Особливістю шкільної драми було те, що грали актори-аматори із середовища учнівської молоді, на той час найосвіченішої верстви українського суспільства, відповідно й глядацька аудиторія вирізнялася освіченістю, бо це були викладачі, запрошені гості, серед яких могли бути й гетьмани, козацька старшина, духовенство, міська еліта. Глибокий символізм театрального дійства був доступний і зрозумілий як для акторів, так і глядачів.

Зміст **драм-мораліте** — п'єс повчального характеру з алегоричними дійовими особами, наприклад «Царство натури людської», — передбачав участь персонажів, у яких уособлювалися людські чесноти та вади, такі моральні поняття, як Любов, Віра, Надія, Мудрість, Розум, Заздрість, Захланність, Тиранство тощо. Відповідно до християнських принципів у таких п'єсах викривалися негативні сторони людини та негідна поведінка в міжособистісних взаєминах.

Бароковий характер шкільної драми виявлявся завдяки контрасту драматичного й комічного. У перервах між актами шкільної драми, яку виконували «книжною мовою», для розваги публіки простою народною мовою ставили **інтермедії**. Інтермедія (від лат. проміжний, середній) — невелика п'єса комедійного характеру, що виконується між актами вистави. Вона вирізнялася простотою сюжетної лінії, яка зводилася до комічних епізодів із народного побуту. Зміст інтермедій відображав суперечку двох персонажів, наприклад батька й сина, селянина та пана, українця й цигана тощо. Згодом інтермедії почали виконувати на міських площах і ярмарках. Поступово вони стали самостійним театральним жанром, який передував комедії.

Шкільні вистави супроводжувалися хоровим співом, кантами, інструментальною музикою, рідше — танцями.

Теоретичне обґрунтування принципів шкільної драми (трагедії, комедії, трагікомедії) здійснив реформатор українського театру **Феофан Прокопович**, автор підручника «Пиїтика». Автори шкільних драм Д. Туптало, Ф. Прокопович, С. Полоцький, М. Колачинський, організовуючи діяльність навчальних закладів у Росії, Білорусі, Сербії, водночас там засновували шкільні театри й хори.

XVIII ст. — пора розквіту національного лялькового театру — **вертепу**. Його історія тісно пов'язана зі студентами Києво-Могилянської академії, які під час різдвяних канікул мандрували з вертепом селами й містами, виступаючи перед козацькою старшиною та простим людом і тим самим заробляючи собі на прожиття.

Вертепна дія відбувалася у великій дво-, а іноді й триповерховій скрині. У підлозі сцени були прорізані отвори, крізь які актори водили ляльок, закріплених на дротах. Кількість ярусів у скрині відповідала двом основним тематикам — сакральній і народній. На верхньому, так званому «небесному» ярусі розгорталися християнські сюжети, розігрувалася драма-містерія про народження Христа, співалися янгольські хори, канти, колядки. На нижньому ж,

«земному», розміщувався трон царя Ірода, діяли Смерть, Чорт та інші персонажі. Під час інтермедії розігрувалися комічні сценки та діалоги з народного життя, виконувалися народні пісні й танці під акомпанемент «троїстих музик». Завершував виставу головний персонаж — народний захисник Запорожець, який, перемагаючи злі сили, співав пісню «Та не буде лучче, та не буде краще, як у нас та на Украйні».

На теренах Західної України набував поширення так званий живий вертеп, у якому всі ролі замість ляльок грали люди-актори. Загалом вертепна драма здобула велику популярність і стала улюбленим видовищем різних верств українського народу.

У другій половині XVII—XVIII ст. відбулося становлення драматичного театру, який бере початок у гетьманській столиці Глухові. Початки розвитку театру пов'язують із діяльністю акторської трупи гетьмана Лівобережної України Кирила Розумовського. У гетьманському палаці здійснювалися постановки п'єс французькою й російською мовами, а також опери, зокрема, італійських авторів. У цей час розгорнули діяльність численні аматорські театри при палацах українських, польських і російських вельмож, був заснований перший міський театр у м. Дубно, а також у Львівській греко-католицькій семінарії.

5.4. Архітектура

Друга половина XVII—XVIII ст. — це час розквіту в архітектурі стилю бароко. На українські землі він прийшов із Західної Європи, де вперше виникає в Італії й поступово поширюється на інші європейські країни. Характерними особливостями цього стилю є динамічність форм, особлива пишність декоративного оздоблення споруд.

В Україні барокова мурована архітектура розвивалася за двома напрямами. Перший з них набув поширення в Західній Україні, тісно пов'язаний із західноєвропейським католицьким мистецтвом. Другий — поширений у Центральній та Східній Україні, значно видозмінений відповідно до національних українських традицій, отримав у літературі назву «українське бароко», або «козацьке бароко».

Найінтенсивніше будівництво в цей час здійснювалося у Подніпров'ї. Тут в автономній Гетьманщині й пов'язаній з нею Слобідській частині України набув розвитку стиль українського бароко. Його основними **характерними рисами** є використання у храмовому будівництві дво- або триярусних бань, які мають нетрадиційну для попередніх часів форму груші. Світлі фасади споруд пишно декоровані, насичені деталями, багатоярусний фронтон прикрашений волютами (завитками), цегляними візерунками та віконними нішами. У декоруванні стін часто використовується ліпний, переважно рослинний орнамент.

В архітектурі козацького бароко виділяються два типи споруд. Перший — «козацький хрещатий», тісно пов'язаний із традицією зведення дерев'яних

хрестоподібних храмів, а другий — «гетьманський», або «державний», був тридільний, прямокутний у плані й наслідував традиції мурованої архітектури княжої доби.

Хрещаті храми були переважно п'ятиверхими, хоча й трапляються дев'яти-, три- та однокупольні. У них немає чітко вираженого головного фасаду. Завдяки цьому, їх форми не втрачають своєї краси з усіх боків.

Найранішою, виконаною в стилі козацького бароко святинею є хрещатий в плані храм св. Миколая (1655) у столиці найбільшого козацького полку — Ніжині. Його зведено коштом козацької старшини під проводом ніжинського полковника Івана Золотаренка. Храм має гранчасті об'єми рамен і підкупольних барабанів. Зверху увінчаний п'ятьма банями. Фасад прикрашений декоративними нішами, пілястрами, колонками з гірлянд, а також багатопелюстковими вікнами-розетами.

Такий тип храму набув великого поширення. Тоді ж було, зокрема, зведено Преображенську церкву в Ізюмі, церкву Всіх Святих над Економічною брамою Києво-Печерської лаври, Вознесенський собор у Переяславі, Георгієвський собор Видубецького монастиря, церкву Преображення в Сорочинцях.

Одним із кращих є собор Густинського монастиря біля Прилук, зведений коштом гетьмана Івана Самойловича. Порівняно з ніжинським, він має стрункіші пропорції й динамічніше трактування архітектурних форм. На перехресті рамен розміщена найвища центральна баня, нижче стоять чотири бічні, а ще нижче — кутові прибудови у два яруси без бань.

Вражає своєю величністю також інтер'єр храму. Тут виконано три яруси хорів з різьбленими дерев'яними поручнями, які виступають як балкони у внутрішній простір храму. Підлога була викладена фасонними керамічними плитами, а стіни оздоблені розписами — фресками, які належали до перших і кращих зразків барокового монументального живопису.

До хрещатих п'ятибанних храмів належить також церква Всіх Святих над Економічною брамою Києво-Печерської лаври (1698). Очевидною є впевненість, з якою архітектор використовує об'єми, пропорції, елементи декоративного оздоблення, як уміло вирішено кожний елемент і завдяки чому досягнуто враження злагодженості й урочистої піднесеності образу споруди.

У церкві дуже цікаво вирішено вхід на другий поверх споруди. Сходи починаються з боку проїзду під аркадою й напівкруглим проходом ведуть до храму. Усі частини проходу — аркада з барочним фронтоном і напівкругла сходовня є зразком складного, добре продуманого архітектурного рішення.

У процесі формування козацького бароко посилювалася динамічність архітектурних мас, зростало декоративне оздоблення споруд. Зразком такої ускладненої форми храму є заснований гетьманом Данилом Апостолом Преображенський собор у Сорочинцях (перша половина XVIII ст.). Динаміка прочитується вже в загальній конструкції цього храму, де до чотирикутного центрального приміщення приєднані менші, різної величини три- та п'ятикутні об'єми. Композиційно спорідненими з ними були й дев'ять бань, що увінчува-

ли храми. Пишністю вирізняється й декоративне оздоблення зовнішніх стін споруди. Передусім це портали та фронтони з вигадливими вигинами арок, візерунками у вигляді квітів, джгутиків тощо. Деякі елементи декору, такі як квіти, що символізують сонце, і чоловічки, що ведуть хоровод, тісно пов'язані з народним мистецтвом і давніми язичницькими віруваннями українського народу.

Розвинутий в українській архітектурі тип хрещатого козацького храму взяв за основу при зведенні Андріївської церкви (1753) у Києві геніальний італійський архітектор В. Растреллі. Побудовано храм на старокиївському пагорбі, на якому за літописним переказом апостол Андрій установив хрест і пророкував виникнення тут великого міста. Храм розміщений на високому фундаменті — стилобаті, що має вигляд двоповерхової будівлі. В основі храм має форму грецького хреста й увінчаний однією великою центральною та чотирма малими декоративними банями, що розміщені на діагональних осях будови. Храм має підкреслено урочистий вигляд. Зовні церкву прикрашають білі пілястри, колони, карнизи складного профілю, позолочений чавунний і мідний декор. Елементи оздоблення добре гармоніюють із стінами, пофарбованими блакитно-зеленим кольором.

Найбільше споруджено й відреставровано храмів у козацьку добу на пожертви гетьмана Івана Мазепи, який належить до когорти найвидатніших меценатів в історії України. Тільки в Києві Мазепа збудував чи відновив понад двадцять споруд. За свої власні кошти він звів церкву Всіх Святих над Економічною брамою Києво-Печерської лаври, Успенський собор і Троїцьку церкву на території Лаври, Миколаївську церкву на Печерську. Здійснив розбудову храмів Княжої доби, які набули, особливо зовні, барокових форм перш за все завдяки грушоподібним баням. Зокрема, було змінено відповідно до нового стилю зовнішній вигляд Софії Київської, набув примхливого завершення Михайлівський Золотоверхий собор, була значно розбудована й отримала із заходу над входом пишні декоративні фронтони головна соборна церква Успіння Богородиці Києво-Печерської лаври, нові барокові бані й декоративний фронтон з'явилися на Троїцькій надбрамній церкві.

У 90-х роках XVII ст. під наглядом Івана Мазепи набуває поширення новий «гетьманський» тип храмового будівництва, який асоціюється з великокнязівськими спорудами Київської Русі, виражаючи у такий спосіб ідею наступності української державності. Порівняно з хрещатими полковими козацькими церквами, збудовані гетьманом собори — прямокутні в плані з видовженими нефами, розділеними навхрест стовпами та великими не розмежованими площинами стін — вражали своєю монументальністю. Інтенсивне використання в таких спорудах масивних фронтонів, пілястрів, колон виразно наближало ці храми до європейської архітектури. Куполи в них вільно розташовувалися на плоскому даху, зберігаючи грушоподібну форму.

Грандіозними спорудами гетьманського державного типу, збудованими за фінансової підтримки Івана Мазепи, були Троїцький собор у Чернігові (1695),

собор Мгарського монастиря біля Полтави (1692), Миколаївський собор у Києві (1696), Богоявленський собор Братського монастиря у Києві (1693). Два останні знищено у 30-і роки XX ст.

Важливою частиною архітектури означеної доби були муровані дзвіниці. У XVIII ст. такі споруди сягають багатьох ярусів і набувають поширення в різних містах Центральної України: Києві, Чернігові, Мгарі, Козельці, Переяславі-Хмельницькому та ін. Однією з найкрасивіших є дзвіниця Києво-Печерської лаври, яка збудована архітектором **Й. Шеделем**. Він народився 1680 р. у Пруссії, деякий час працював у Москві, а потім переїхав до Києва, де 1752 р. і помер. Зведена ним дзвіниця Лаври восьмигранна в плані, чотириярусна, поступово звужена до верху. Її висота сягає майже 100 м. Подібною до неї за величчю є дзвіниця Софійського собору в Києві. Вона збудована наприкінці XVII — на початку XVIII ст. і пізніше добудована Й. Шеделем. Особливим багатством декоративного оздоблення позначені перші два яруси споруди: глибокі ніші, пілястри, густий ліплений орнамент.

У стилі козацького бароко здійснювалося також будівництво адміністративно-господарських споруд, палаців, приватних будинків старшин і церковних архієреїв, навчальних закладів тощо. Донині збереглося цих будівель небагато — у Києві, Ніжині, Прилуках, Чернігові, Любечі, оскільки козацьке бароко було затавроване як «мазепинський стиль» і ставлення до таких споруд було ідеологічно упередженим.

До яскравих зразків архітектури Козацької доби належать споруди навчальних закладів. До цього часу збереглися тільки дві такі пам'ятки: будинок Києво-Могилянської академії та Чернігівський колегіум. Приміщення Києво-Могилянської академії збудовано 1703 р. і спочатку мало тільки один поверх, наслідуючи в плануванні традиції будівництва української хати на дві половини. Тут розміщалася обабіч сіней низка класів. 1736—1740 років Й. Шедель надбудував другий поверх, основну частину якого займають зал для диспутів і церква. По головному фасаду будови проходить відкрита галерея — аркада. Стіни оздоблено в стилі українського бароко.

Складну структуру мають зведені у XVIII ст. митрополичі будинки на подвір'ї Софії Київської та Києво-Печерської лаври, а також Ковнірівський корпус Лаври, названий так на честь будівничого **С. Ковніра** (1695—1786). Складається корпус з двох частин, збудованих у різний час. До нього належали книгарня, друкарня, хлібопекарня, об'єднані фасадною стіною з фронтонами. На вирішенні фронтонів позначилася тривалість спорудження: від стриманого площинного трактування форми до більшої експресії й пластичних форм, збагачених бароковими мотивами, волютами, півколонками, тягами.

Автор споруди **С. Ковнір** народився в с. Гвоздів під Києвом. Спеціальної освіти він не мав. Будівельної справи навчився в Києво-Печерській лаврі. Ним було також збудовано дзвіниці на Дальніх і Ближніх печерах, церкву й дзвіницю у Василькові та ін.

Видатним українським архітектором був **Іван Григорович-Барський**, який народився в Києві й навчався в Києво-Могилянській академії. Після вишколу на будовах інших зодчих перейшов до самостійної творчості. З його ім'ям пов'язують зокрема будівництво полкової канцелярії в Козельці та багатьох будов Києва, зокрема першого київського водогону, архітектурно-скульптурного «фонтана Самсона». У другій половині XVIII ст. архітектура київського Подолу визначалася переважно спорудами цього архітектора.

Активного розвитку в Козацьку добу набуває палацове будівництво. Більшість таких споруд зводиться за проектами іноземних архітекторів або як наслідування найкращих іноземних зразків. За проектом Б. Растреллі в 1755 р. був зведений Маріїнський (царський) палац, архітектори П. Неєлов і С. Ковнір (1754—1758) будують Кловський палац та ін.

Відомі також будинки козацької старшини у Батурині, Гадячі, Чернігові, Седневі, Сорочинцях, Глухові та інших містах і селах Центральної України. Ці будівлі мали вигляд великих селянських хат на дві половини й барокові, пишно оздоблені фасади. Яскравими зразками такої архітектури є, зокрема, кам'яниці Лизогуба в Чернігові та Седневі (кінець XVII ст.).

Інші умови, ніж на Наддніпрянщині, склалися на західноукраїнських землях, які в той час входили до складу Речі Посполитої. Будівництво монументальних споруд тут уповільнюється. Зведення великих мурованих будівель здійснювалося в основному за ініціативою окремих польських магнатів і монастирів. Для реалізації своїх замовлень вони запрошували архітекторів з Італії, Франції та німецьких міст. Роботи, виконані цими майстрами, відповідали смакам замовників — магнатів, які хотіли наслідувати культуру королівських дворів Західної Європи.

У стилі європейського бароко зведено ряд костелів у Львові та інших містах регіону. Такими є, зокрема, Колегіальний костел Діви Марії в Івано-Франківську (1703), костел Домініканського монастиря у Львові (1764), Домініканський костел у Тернополі (1779). Визначною пам'яткою архітектури є костел Домініканського монастиря у Львові, споруджений за участю архітекторів **Я. де Вітта та М. Урбаніка**. Споруда має центральну частину у вигляді овалу, оточену каплицями, тамбуром і вівтарем. Увінчаний костел великим куполом з ліхтарем. Домініканський костел споруджувався за європейськими зразками й у ньому відображені головні риси класичного бароко: динамічність форм, великі виступи колон, розірвані фронтони та світлотіньові контрасти.

До кращих пам'яток барокової культової архітектури XVIII ст. належать зведені на замовлення греко-католицької церкви храм св. Юра у Львові й Успенський собор Почаївської лаври. Храм св. Юра у Львові спроектовано прибулим із Відня талановитим архітектором **Б. Меретином**. Величний ансамбль храму розташований на високому пагорбі, утворюючи з усіма прибудовами пірамідальну центричну композицію. Основна художня виразність його досягається вигнутими стінами, балюстрадами, карнизами, що сильно виступають, й об'ємними скульптурами. Автором цих динамічних барокових скульптур був

Й. Пінзель, який тісно співпрацював з Б. Меретином й оздоблював зведені ним споруди.

Ці майстри разом працювали також і над створенням ще одного шедевра барокової архітектури — ратуші в Бучачі. Це один із найкращих адміністративних будинків України XVIII ст. Ратушу збудовано на площі в центрі міста. В основі вона має квадрат, з якого здіймається розміщена на стилобаті двоярусна вежа. Фасади прикрашені пілястрами, багатою орнаментикою, великою кількістю скульптур. Витончений архітектурний твір вражає своєю легкістю й стрімкістю.

Поряд з мурованим будівництвом на українських землях продовжує розвиватися традиція зведення дерев'яних споруд народними майстрами. Яскравими зразками такої архітектури є збережені численні дерев'яні храми. Зведення їх у той час здійснювалося як під впливом давніх традицій дерев'яної архітектури, так і нових художніх віянь у мурованому будівництві насамперед стилю бароко.

У різних частинах України формуються регіональні особливості у зведенні таких храмів. На Гуцульщині ці споруди характеризуються чіткістю та лаконічністю форм. Тут їх зводили переважно хрещатими в плані, п'ятизрубними з однією банею. Обабіч вони мали широке піддашшя на кронштейнах з великим виносом. Такі храми, зокрема, збереглися в селах Ворохта, Ясіня, Ямна. Бойківські храми, як і багато інших з Галичини та Поділля, в основі мають три розміщені вздовж осі зруби. Їх особливістю є надзвичайно вишукана, суголосна стилю бароко, динамічна композиція архітектурних форм. Динаміка простежується як у багатогранності зрубів, багатьох малих прибудов, так й ошатних високих багатоступінчастих верхах із грушоподібними баньками. Таких верхів було найчастіше три: середній над навою виконувався вищим, аніж два інших — над бабинцем і вівтарем. Одним із найкращих зразків такого типу храмів є церква св. Юра в Дрогобичі (друга половина XVII ст.), що на Львівщині.

Ускладненіші композиції архітектурних форм властиві для Лівобережжя України. Тут храми були значно більшими, ніж на західноукраїнських землях. Вони складалися з окремих об'ємів, високих башт зрубів, що наче виростали прямо із землі. Групуючись навколо центрального об'єму, вони створювали виразну пірамідальну багатоярусну композицію. Стіни храмів часто мали нахил до середини будови, що разом з поступовим зменшенням ярусів посилювало ілюзію їх висоти.

Найбільшою дерев'яною церквою України XVIII ст. (висотою близько 65 м) був Троїцький собор у Новомосковську. Його спорудив у 1773—1779 роках народний майстер **Яким Погребняк** з Нової Водолаги. Як свідчать перекази, перед тим як приступити до будівництва, він зробив модель споруди з очерету. Після схвалення проекту козаками майстер почав зведення храму. Троїцький собор — це єдиний дев'ятикамерний із дев'ятьма банями храм в українському дерев'яному будівництві. Своїм виглядом він подібний до мурованої барокової церкви в Сорочинцях.

5.5. Скульптура

Характерне для бароко тяжіння до розкоші та декоративності не могло не позначитися на розвитку декоративного різьблення та об'ємної фігурної скульптури. В українській мистецькій традиції більшого поширення набула декоративна різьба, а фігурна скульптура розвинулася менше, головним чином, на західноукраїнських землях.

Розвиток фігурної скульптури на західних землях України тісно пов'язаний із католицьким мистецтвом. Об'ємна барокова скульптура тут найбільше набула використання в оздобленні католицьких костелів, а також як елемент різьбленого декору церков, світських споруд і надгробків. Над її створенням працювало багато заїжджих і місцевих скульпторів.

Уже з другої половини XVII ст. є відомості про скульпторів, які належали до найпотужнішого на той час львівського осередку. Цими майстрами оздоблено багато храмів Львова та багатьох інших міст регіону. Одним з перших, хто працював у стилі бароко, є **Олександр Прохенкович**. Він 1669 р. виконав вівтар для монастиря бернардинів у Збаражі. 1671 р. **Ян Луговський** здійснив скульптурне оздоблення органа та вівтаря кафедрального костьолу в Замості. Ще один скульптор — **Ян Гжибовський** у 1663 р. працював у Галичі та взяв зобов'язання виконати обрамлення органа для кафедрального костьолу у Львові.

Значного поширення набуває надгробна скульптура, яку встановлювали в церквах і каплицях. Якщо в добу ренесансу покійних різьбили на мавзолеях спокійно лежачими, то тепер, у час бароко, їх передавали у повний зріст чи у вигляді півфігури, встановленими в ніші. Прикладом такої скульптури є надгробок воєводи Адама Кісіля (1653) із церкви с. Низкиничі (тепер — Волинська обл.). Реалістично трактоване скульптурне зображення воєводи тут розміщене в надзвичайно пишно декорованій ніші.

Особливе піднесення скульптури на західноукраїнських землях припадає на 40—70-і роки XVIII ст. і пов'язане з групою митців, прибулих, за припущенням учених, із Чехії, таких як **С. Фесінгер, Й. Пінзель** та ін. Ці митці принесли на українські землі найновіший варіант центральноєвропейської традиції пізнього бароко й виховали багато місцевих учнів, сприявши таким чином подальшому розвитку скульптури на теренах України.

Найвизначнішим із них був Й. Пінзель, про якого залишилося мало біографічних відомостей. Документально підтверджений період його діяльності охоплює тільки десять років — з 1751 до 1761 р. Основними творами митця, виконаними в цей час, є статуї на фасаді собору св. Юра у Львові та ратуші в м. Бучачі. Велику кількість вівтарних дерев'яних статуй він виконав для костела в м. Городенка (тепер — Івано-Франківська обл.); фігури та вівтарі для інтер'єрів костелів у селах Наварія та Годовиця, що на Львівщині.

Й. Пінзелю вдалося у своїх роботах найвищою мірою виявити характерні особливості бароко: динаміку, експресію, мінливість. Фігури відтворено в най-

несподіваніших ракурсах. У їхніх жестах, позах, виразах облич відображено бурхливі емоції.

Однією з кращих робіт майстра є виконана з каменю скульптурна група св. Юра, установлена на фасаді греко-католицького кафедрального собору в м. Львові. Ця скульптура відображає перемогу святого Юрія над змієм. Фігури трактовані в різних поворотах, із багатьма складками, що створює відчуття напруженого руху, експресії. Таке виконання скульптури неначе перегукується з вибагливими загальними формами собору.

Органічним поєднанням скульптури й архітектури є ратуша в м. Бучач. Пінзель оздобив її багатьма фігурами біблійних і міфологічних героїв. Донині збереглися, зокрема, постаті Феміди, Геркулеса, Нептуна, Самсона. Деякі з фігур вражають реалістичним відтворенням мускулистих тіл, правдивою передачею народного типажу.

У своїй діяльності скульптор тісно співпрацював з архітектором Б. Меретином і графом М. Потоцьким. У м. Бучачі у центрі маєтків М. Потоцького розміщувалася школа, де під керівництвом, імовірно, Б. Меретина та Й. Пінзеля навчали місцевих молодих архітекторів і скульпторів. Із цієї школи вийшли такі талановиті митці, як М. Полейовський, М. Філевич, С. Стажевський, І. Оброцький.

З кінця 60-х років XVIII ст. місцевим майстрам у розвитку скульптури вже належить провідна роль. Їхня творчість має популярність на західноукраїнських землях і навіть за межами України. Майстром широкого творчого діапазону був, зокрема, **Михайло Філевич**. Він працював як у галузі фігурного, так і декоративного різьблення. До його найбільш відомих творів належить оздоблення кам'яної брами на подвір'ї собору св. Юра у Львові. Серед дерев'яних робіт майстра є постаті Аарона і Мелхиседека у великому вівтарі собору св. Юра, низка фігур із церкви Василіанського монастиря в Бучачі, а також скульптурна група «Архієрея» у великому вівтарі Успенської церкви в м. Львові.

Значні зрушення в розвитку скульптури відбувалися на Придніпров'ї й Лівобережжі. Дедалі частіше в цьому регіоні для виготовлення скульптури використовувалася техніка металопластики. Великим досягненням київської монументальної круглої скульптури були статуї на фасадах ратуші та церкви Михайлівського Золотоверхого монастиря. Статуя на вежі зображає архангела Михаїла, що стоїть на змієві та встромлює списа йому в пащу. Виконану з мідних листів скульптурну композицію багато орнаментовано пишними квітами й арабесками. Обличчя та руки архістратига затоновано в колір людського тіла, зброю посріблено, змія пофарбовано в темно-червоний колір.

У добу бароко для виготовлення архітектурно-скульптурних елементів використовували техніку кераміки. У такій техніці, зокрема, виготовлено герб І. Мазепи на споруді колегіуму в Чернігові та рельєфні прикраси із зображеннями святих головної брами Спасо-Преображенського монастиря в Новгороді-Сіверському.

Ще більшого розвитку як фігуративна скульптура в Україні, особливо в її центральній і східній частинах, набуло дерев'яне орнаментальне різьблення

іконостасів, якими було прикрашено багато сільських, міських та монастирських церков. Про велику кількість і велич іконостасів на Наддніпрянській Україні, зокрема, згадує у своїх подорожніх записах відомий мандрівник П. Алепський, який був вражений витонченою різьбою й досконалою позолотою цих творів мистецтва.

Високий розвиток різьблення іконостасів у Центральній та Східній Україні пояснюється великою кількістю мистецьких осередків цього ремесла. Серед найпотужніших були осередки в Чернігові, Києві, Ніжині. Імена багатьох майстрів залишилися невідомими. Серед відомих — чернігівський майстер **Григорій Петрович**, який виготовив іконостаси Успенської церкви Києво-Печерської лаври та Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, **Василь Андрійович**, якого І. Мазепа запросив для різьблення іконостаса надвратної Михайлівської церкви Лубенського Мгарського монастиря, **Тимофій Богданович**, найнятий для виготовлення іконостаса Святодухівської церкви Каташинського монастиря.

Український іконостас у добу бароко набув особливо довершених, динамічних пишних форм. У цей час він розвинувся у високу стіну, що піднімалася вгору аж до висоти найвищої бані. Вони складалися з багатьох колон, арок, архітравів і дрібних різьблених елементів, що оточували ікони. Поділи на ряди ікон часто здійснювалися не рівними горизонтальними лініями, а зигзагоподібними, що піднімалися, спускалися чи виступали вперед або назад.

Для досягнення великої висоти в барокових іконостасах збільшували кількість ярусів. У цей час вони сягають 6—7 ярусів. Прикладами таких іконостасів є іконостас Михайлівського Золотоверхого собору, який мав шість ярусів та іконостас Миколаївського військового собору, що складався із семи ярусів ікон. Разом із цим збільшувалася також висота ікон іконостаса, які іноді досягали 170 см. Для досягнення висоти також могли додатково облаштовувати суцільно декоративні яруси та великі складного профілю карнизи. Сконструйований у такий спосіб іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври сягав у висоту 21 м.

Зростання барокового іконостаса у висоту іноді поєднувалося із збільшенням його розмірів у ширину. В одному ансамблі об'єднувалися головний іконостас та іконостаси бокових вівтарів. Створений у такий спосіб іконостасний комплекс займав усю ширину храму.

Особливо вражало декоративно-пластичне оздоблення іконостасів зазначеної доби. На зміну неглибокому різьбленню ренесансних іконостасів приходить в цей час ажурна різьба, яка часто займає майже всю поверхню іконостаса.

Надзвичайно вигадливою й різноманітною була орнаментика різьблення. Крім характерної для ренесансу виноградної лози, з'являються мотиви місцевої флори — троянди, груші, яблука, горіхи, сливи, мальви. Використовуються також екзотичні рослини — лимон, тріснуті гранати, листки аканта тощо. Ці елементи декору іноді могли мати певне символічне значення. Приміром, троянда є символом Богородиці, яблуко — гріхопадіння, гранат — страстей

Ісуса Христа. В окремих випадках використовувалися також і зооморфні мотиви, запозичені із західноєвропейських гравюр: стилізовані зображення птахів, голова лева та ін. Пишну, вибагливу різьбу іконостаса покривали позолотою, яка разом з іконами яскравого колориту створювала надзвичайно святковий і радісний настрій.

Зразком такого пишного декоративного різьблення є іконостас Спасо-Преображенської церкви у Великих Сорочинцях. Ажурно різьблені колони та рами ікон трактовано з використанням переважно рослинних мотивів. Різьбярі тут не тільки повторювали традиційні мотиви, але й переосмислювали їх по-своєму, творячи неповторні форми. Збагачений іконостас також мотивами, запозиченими безпосередньо з природи, такими, зокрема, як троянди. Усі мотиви трактовано реалістично, завдяки чому колони, карнизи, одвірки, обрамлення схожі не стільки на конструктивні елементи, скільки на букети на тлі квітучих луків.

Близьким за стилістикою до сорочинського є іконостас Вознесенської церкви в Березні на Чернігівщині, у якому різьблення перетворене на суцільний «килим» квітів і рослинної орнаментики. Приміром, тло невеликого образу Нерукотворного Спаса, розміщеного над Царськими вратами, виконане у вигляді ажурного панно з вибагливо переплетених квітів і гілок.

Із 50-х років XVIII ст. посилюються зовнішні впливи на різьблення іконостасів, зокрема рокальної стилістики. Популяризатором такого різьблення був **С. Шалматов**, який створив низку іконостасів на Лівобережжі: собору Мгарського монастиря, собору в Полтаві, Покровської церкви в Ромнах. Під впливом російської традиції він запровадив новий тип конструкції іконостаса з гладким мальованим каркасом і різьбленим обрамленням окремих ікон. Характерною особливістю створених ним іконостасів є також включення в їх композицію нечисленних круглих фігур.

5.6. Монументальний і станковий живопис

Живопис доби бароко подібно до архітектури та скульптури розвивався під впливом західноєвропейського та народного мистецтва. На відміну від ренесансу, у ньому панують контраст, динаміка, драматизм, ще більше посилюється реалістичність зображення.

Як і в попередні періоди, в Україні продовжує розвиватися монументальний і станковий живопис. Монументальні розписи переважно виконувалися в оздобленні сакральних споруд. Ними прикрашали як муровані, так і дерев'яні храми.

Вагому роль у розвитку традиції оздоблення розписами мурованих споруд відіграє київська школа монументального живопису. Центром її були майстерні Києво-Печерської лаври, для якої на роль наставників було запрошено італійських митців. До визначних пам'яток цієї школи живопису, зокрема, належать

розписи Успенського собору й Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Для цих розписів притаманна м'яка форма письма, чуттєвість, округла плавність ліній. Така манера письма викликала в глядача умиротвореність, життєрадісність світосприйняття. Разом з тим, драматичні сюжети, такі як, наприклад, сцени страстей, виконані з відтворенням характерного для цієї доби войовничого напруження. Зображені фігури віддзеркалюють тілесне й духовне здоров'я, а їхні рухи втратили скутість і загалом підкреслювали піднесений настрій. Створені митцями Києво-Печерської лаври образи ставали зразком для наслідування в інших регіонах України та за її межами.

Настінні розписи дерев'яних храмів найбільшого поширення набули в Західній Україні. Вони перебувають на межі між професійним живописом і народним примітивом і вирізняються яскравими рисами народного художнього світосприйняття. Зразками такого малярства є розписи храмів св. Юра та Чесного Хреста в Дрогобичі, Святого Духа в с. Потеличі, що на Львівщині. Іконографічно розписи церкви св. Юра складаються з повного циклу сюжетів, що розміщені за традиційною схемою. У бані церкви представлені зображення неба, ангелів, серафимів і Розп'яття, на восьмирику — ряд композицій на теми апокаліпсиса, парусах — євангелісти. Східна стіна розписана сюжетами на теми смертей апостолів. На південній стіні розміщено сцени «Страшного суду» і тринадцять сюжетів з акафіста Ісусу Христу, а на північній — дев'ятнадцять сцен страстей та акафіста Богородиці.

Більшість зображень передається декоративно-живописно. Велику роль в окремих композиціях відіграє чорна контурна лінія. Інколи для підсилення об'ємності форми використовується ретуш білилами.

Розписи мають багато реальних подробиць, які пов'язують біблійні події з конкретним тогочасним життям. Наприклад, іконографічний сюжет «В'їзд в Єрусалим» відтворюється на фоні міського ландшафту з українськими оборонними баштами та церковними банями. На тлі міського пейзажу зображено сцену «Христос перед Пілатом». Тут намальовано звичайну ратушу, на ґанку якої стоїть Пілат. Перед ратушею в одязі західноєвропейських купців жестикулюють і кричать фарисеї, а біля них стоять рейтари із заарештованим. Ці розписи демонструють велику спостережливість і наївну щирість їхніх творців.

Поширеним явищем у настінному малярстві цієї доби було виконання зображення ктиторів. Ктиторами (по-народному — титарями) називали фундаторів, жертводавців й опікунів храмів. У церкві с. Котань (тепер — Польща) виконано портрет ктитора храму Якова Баволяка. Його портрет намальовано як складову композиції «Втеча з Єгипту», сюжет якої розгортається на тлі карпатського пейзажу з характерними лемківськими оселями, отарами овець і вівчарями на полонинах. Яків Баволяк показаний навколішки в молитовній позі. Художникові вдалося передати не тільки індивідуальні портретні риси, але й вираз обличчя з почуттям особистої гідності, самоповаги.

Провідним жанром живопису другої половини XVII—XVIII ст. залишається **іконопис**. Барокові ікони мають святковий піднесений настрій. Іконописці

використовували яскраві кольори, квіткові візерунки. Золоте, оздоблене орнаментом тло поєднували із зображенням природи й архітектурних споруд. Святі на іконах мають земні риси й дедалі частіше нагадують звичайних смертних людей. Їх малювали в пишному одязі з привітним обличчям, утілюючи нове, емоційне сприйняття християнства як джерела радості, утіхи та надії. Про це свідчать дві ікони з м. Конотоп. На них зображено християнських мучениць Катерину, Варвару, Анастасію й Уляну у вигляді молодих жінок у пишному вбранні. В їхніх образах втілено народний ідеал земної жіночої вроди, який водночас не суперечить глибокому духовному змісту ікон.

Іноді в композицію ікон вводилися постаті світських осіб. Одягнуті в жупани, дорогі хутра, вони мають добре виражені портретні риси. Так, на іконі «Розп'яття» (кінець XVII ст.) зображено лубенського полковника Леонтія Свічку. Полковник має вигляд літньої, статечної людини, одягнений у характерний для того часу одяг. Погляд його зосереджений, а руки складені в молитві.

Дуже поширеним сюжетом іконопису в часи великих випробувань була Покрова Божої Матері. У цьому образі українці вбачали свою заступницю та покровительку. Через велике вшанування її козаками (ікони із зображенням Покрови) отримали назву «козацькі Покрови». В їх основу був покладений давній візантійський сюжет про те, як Богородиця врятувала Константинополь під час ворожої облоги. Завдяки молитві в церкві мешканців міста, у повітрі на хмарах з'явилася Богородиця, зняла із себе омофор (широкий пояс) і накрила ним людей. Після цього на морі виникла велика буря, яка знищила нападників. Цей релігійний сюжет набув в Україні різноманітних іконографічних інтерпретацій. Особливо цікавими є ті ікони, до яких вводилися конкретні історичні персонажі.Такою, зокрема, є ікона середини XVII ст. із Київщини. На ній зображено Богородицю, яка стоїть посеред церкви та вкриває своїм плащем усіх присутніх. Тут серед людей, що звертаються за заступництвом до Богоматері, бачимо й гетьмана Б. Хмельницького. В інших іконах на тему Покрови трапляються, окрім гетьманів, також зображення козацьких старшин, діячів української церкви, рядових козаків.

Багато тем іконопису в той час трактується в алегорично-символічному розв'язанні. Дуже часто зустрічаються такі композиції, як «Христос з виноградною лозою», «Христос у чаші», «Недріманне око», «Пелікан», які мали на меті розкривати християнський догмат Євхаристії. Поширення таких тем в іконописі означеної доби пов'язане з розвитком в Україні схоластичного богослов'я, полеміки з католицизмом, де такі питання посідали чільне місце. Також на поширення цих сюжетів, очевидно, вплинули алегоричні та символічні засоби вислову в тодішній літературі. Художникам в алегоричного типу іконах удавалося втілити в просту й зрозумілу художню форму складні поняття, наблизити їх до народного сприйняття.

Кінець XVII — початок XVIII ст. позначений плідною діяльністю видатних західноукраїнських художників **Івана Рутковича** та **Йова Кондзелевича**.

Творчість цих митців пов'язана з містом Жовква, яке на той час було визначним іконописним осередком.

І. Руткович належить до тих освічених митців свого часу, які прагнули змін у мистецтві. Під час іконописання він користувався гравюрами німецьких і голландських художників. У своїх роботах зображав звичайних людей на тлі пейзажів. Майстер добре володів світлотіньовим моделюванням, знав закони перспективи й анатомію людини. Для його творів притаманна барвиста гама кольорів і контрастні поєднання тонів. Це був митець, який здобув славу серед сучасників, а його твори користувалися великою популярністю. Руці майстра належать іконостаси у Волиці-Деревлянській і Скваряві Новій.

Іншим визначним митцем того часу був Й. Кондзелевич, який так само, як І. Руткович добре був обізнаний із західноєвропейським мистецтвом. Є припущення, що він навчався в мистецькій школі Західної Європи, а також у майстерні Києво-Печерської лаври. Творам майстра притаманні риси, характерні для мистецтва бароко. Проте, на відміну від І. Рутковича, який часто використовував яскраві кольори, Й. Кондзелевич був прихильником стриманих тонів. Видатним шедевром іконописця є Богородчанський іконостас, створений ним 1698—1705 років. Іконостас спочатку був установлений у Манявському Скиті, а пізніше богородчанська громада його купила для місцевої церкви. Нині цей іконостас зберігається в Національному музеї у Львові.

У XVIII ст. український іконостас досяг вершини свого розвитку. Він органічно синтезував у собі різні види мистецтва: живопис, декоративне різьблення й архітектуру. Характерною його особливістю є поєднання яскравого живопису з пишним різьбленням і динамічним трактуванням архітектурних деталей. Такою визначною пам'яткою є іконостас Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці на Полтавщині. У ньому найповніше виражені властиві ознаки стилю бароко, такі як, зокрема, динаміка, емоційність, стрімкість руху. Буяння яскравих фарб серед пишного різьблення та позолоти створює прекрасну кольорову симфонію. Святі на іконах сповнені радісного відчуття повноти земної краси. Вони захоплюють своєю молодістю, безжурним настроєм. Динамічні фігури передають різні моменти руху тіла людини. Сорочинський іконостас демонструє той етап розвитку іконопису, коли він дуже близько підійшов до жанру світської картини. Його живописні композиції, особливо багатофігурні зображення, незважаючи на релігійний зміст, є, по суті, не іконами, а картинами на релігійні теми.

Великого розвитку в другій половині XVII—XVIII ст. набуває **портретний живопис**. Сирійський мандрівник Павло Алепський захоплено писав про українських художників, які були «вельми спритні в зображенні людських облич з цілковитою подібністю та мають велику вигадливість у відтворенні людей такими, якими вони є».

В означений період портретний живопис, який набув уже значного розвитку в Західній Україні, поширюється й на Подніпров'ї та Лівобережжі. Розвиток цього жанру образотворчого мистецтва зумовлений подіями Визвольної

війни українського народу, які висунули на центральне місце в суспільній свідомості постать героя-борця за свободу й незалежність. Намагання прославити героїчних захисників і зумовило активізацію портретного живопису в Україні.

Портрет набуває поширення в різних видах і жанрах мистецтва. Такі зображення можна побачити в композиціях сакральних розписів церков, іконописі. Виконуються також і самостійні портрети. У соборі Густинського монастиря на Чернігівщині намальовано портрет гетьмана Івана Самойловича, коштом якого було споруджено цей храм. В Успенському соборі Києво-Печерської лаври виконано цілу галерею образів князів, гетьманів, царів.

Найпопулярнішим персонажем портретів був Богдан Хмельницький. Взірцем для них стала гравюра гданського художника В. Гондіуса, виконана за життя гетьмана 1651 р. Гондіус, у свою чергу, використав для гравірованого портрета малюнок голландського митця А. Вестерфельда, який у складі почту литовського гетьмана Я. Радзивілла відвідав Київ 1651 р. У цей час він виконав багато малюнків міста, а також намалював з натури Б. Хмельницького.

Один з кращих портретів Б. Хмельницького перебуває в колекції Національного художнього музею України в Києві. Тут гетьман трактується невідомим художником як збірний узагальнений образ народного героя, якому притаманні такі риси, як розум, сила духу, простота.

У XVIII ст. створюється значна кількість портретів української знаті. Великої популярності набуває так званий парадний репрезентативний портрет, центральне місце в якому відводиться втіленню воїнської звитяги та мужності. Прикладом такого типу творів є портрет отамана війська донського Данила Єфремова, виконаний одним із майстрів Києво-Печерської лаври 1752 р. Поважна поза, пишне вбрання, промовистий жест рук, а також уміщений у куті родовий герб і парадне оточення підкреслюють високе становище цієї особи в суспільстві.

Художник розкриває не тільки поважний статус Єфремова, але й майстерно відтворює його індивідуальні риси. Сивина на скронях, довгий ніс, зморшки на обличчі, міцно зімкнуті уста, цілеспрямований погляд підкреслюють силу волі та розум цієї людини.

В означений період набувають поширення репрезентативні портрети-панегірики, у яких зображали людей ідеалізованими. Таким є портрет стародубського полковника М. Миклашевського. Одягнений у барвистий жупан, він непорушно стоїть, тримаючи в руці полковницький пернач. Обличчя портретованого, його міцна постава свідчать про впевненість і мужність особи.

Переважно такі великі монументально-декоративні портрети, як «ктиторські», розміщувалися в церквах. Вони мали наголошувати на особливій ролі благодійників у житті храмів.

Поряд з парадним репрезентативним у XVIII ст. набуває поширення так званий камерний, «інтимний» портрет, призначений для родових маєтків козацької старшини, міщан. У цих невеликих портретах менше виражений соціальний статус особи, але більший наголос робиться на психологічному характері, духовному стані людини.

Оригінальним жанром **світського живопису**, який набув поширення в зазначений період, є *народна картина, героєм якої був козак-бандурист (козак Мамай).* Уперше такі картини з'являються в XVII ст., а у XVIII — на початку XIX ст. стають найпопулярнішим образом народного живопису, який можна було побачити як у багатих, так і в бідних оселях. Його малювали не тільки на полотні, але також на пічних кахлях, скринях, стінах будинків і навіть на вуликах.

Поширеною композицією таких картин було зображення козака, що сидить під деревом (переважно під дубом), підібгавши ноги, і задумливо грає на бандурі чи кобзі. Поруч нього вірний друг — кінь, а також речі, з якими він був нерозлучним — шабля, рушниця, люлька. Часто такі картини супроводжувалися написами з добірним гумором.

На картинах іншого типу козак Мамай разом зі своїми товаришами розправляється з панами, корчмарями та іншими кривдниками простого люду. Виникнення таких сюжетів пов'язують із гайдамацьким рухом XVIII ст. Можливо, герой народних картин мав свій конкретний історичний праобраз, адже в судових документах тієї доби згадується гайдамацький ватажок на прізвище Мамай.

У створеному типі картин на передньому плані зображений Мамай, а позаду нього — гайдамаки, які карають гнобителів простого народу. Разом з тим, були суто побутові сюжети, де гайдамаки варять їжу в казанах тощо.

Створений у картинах образ козака Мамая був утіленням ідеалу народного героя: безстрашного, вродливого, мудрого й веселого. Він уособлював непереможну силу народу, його віковічну боротьбу проти соціального та національного поневолення.

5.7. Графіка

У другій половині XVII—XVIII ст. великої популярності набуває українська **гравюра**. Визначними граверами тієї доби були О. Тарасевич, Л. Тарасевич, І. Щирський, Г. Левицький. Найпотужнішим центром гравюри та книгодрукування була друкарня Києво-Печерської лаври. Книги, які тут було опубліковано, розповсюджувалися всіма слов'янськими країнами. Українські митці працювали не тільки для місцевих замовників, але й для російських можновладців.

Якісному розвитку гравюри сприяла висока майстерність українських граверів. У цей час відбуваються значні зміни у техніці гравірування, урізноманітнюються напрями творчості митців. Гравюра на дереві (дереворит), відома ще із часів Івана Федорова, поступово витісняється гравюрою на міді (мідьоритом). Технічно витонченіша, аніж гравюра на дереві, вона надавала більше можливостей для відтворення світлотіньового моделювання форми, повітряного середовища, трактування різних фактур тощо. Гравюру широко використовують в оздобленні книг, а також виконують у вигляді станкових робіт.

Великої популярності набувають панегірики, портрети, замальовки пейзажів, пір року та ін.

Головним різновидом станкової гравюри були панегіричні композиції. У центрі такої гравюри — ідеальний образ представника суспільної верхівки. У композицію роботи також вводилися герби, алегоричні зображення, елементи пейзажу, архітектури. Урочистість і декоративне багатство таких робіт мали підносити суспільний престиж певної особи. У кращих панегіричних творах можна простежити патріотичні й гуманістичні ідеї.

Видатними майстрами гравюри на міді були **Олександр** (1640—1727) та **Леонтій** (1630—1710) **Тарасевичі**. Обидва митці навчалися у Німеччині. Вони вміли виконувати складні просторові композиції, зображення людей у найнепередбаченіших ракурсах, майстерно передавати світлотіньові переходи. Уже цілком сформованим митцем О. Тарасевич 1688 р. після праці в Глуську та Вільно переїжджає до Києва. Із собою він привіз колекцію західноєвропейських гравюр і малюнків, за якими вдосконалювали професійну майстерність лаврські гравери й живописці. О. Тарасевич керував друкарнею Києво-Печерської лаври, ілюстрував книги, виконав ряд портретів, у тому числі й письменника Л. Барановича.

Творча діяльність Л. Тарасевича пов'язана з Києвом і Черніговом. Він автор багатьох великих алегоричних композицій, характерних для мистецтва бароко. 1695 р. він виконав п'ять гравюр до панегірика Шереметьєву, до яких входять алегорична композиція з портретом цього воєначальника та символіко-алегорична композиція на тему взяття Азова. Проте найвищим досягненням митця вважають 45 гравюр до Києво-Печерського патерика 1702 р. Тут виконано зображення печерських подвижників із сценами життя, а також ряд сюжетних композицій, з яких особливою художньою довершеністю вирізняється процесія навколо Успенського собору.

Сучасником Тарасевичів був **Інокентій Щирський** (1650—1714). Він тісно співпрацював з київською та чернігівською друкарнями. У техніці гравюри виконував портрети, алегоричні композиції на честь видатних подій, ілюстрував книги. Особливих успіхів, як і багато інших тогочасних митців, досяг у виконанні панегіриків і тез. *Тези* — це своєрідні афіші-оголошення про диспути, які відбувалися в Києво-Могилянській академії. Вони мали вигляд великих гравюр, у яких, крім панегіричної композиції, наведені також і положення (тези), що мали бути предметом диспуту. До кращих робіт митця такого типу належить теза, присвячена ректорові академії П. Колачинському.

На ній зображено учнів Києво-Могилянської академії на чолі з богинею мудрості, покровителькою наук Мінервою. Позаду видно двоповерхову будівлю академії. Теза прославляє академію як важливий центр культури й науки тогочасної України.

На середину XVIII ст. припадає активна творча діяльність **Григорія Левицького** (1697—1769), батька відомого портретиста Дмитра Левицького. У його роботах українське граверство досягнуло своєї вершини, акумулювавши в собі

всі здобутки цього виду мистецтва за попередній час. Відомо, що навчався він у Вроцлаві й там розпочав свою творчу діяльність. Згодом митець повертається на Україну, працює в друкарні Києво-Печерської лаври й виконує численні гравюри. До кращих робіт майстра належать: серія з дев'яти апостолів в Апостолі 1737 р., тези архімандрита Романа Копи та митрополита Рафаїла Заборовського.

У гравюрах Г. Левицького майстерний витончений малюнок поєднується з досконалою композицією. Він не тільки переосмислює традиційні сюжети, але й творить свої власні. Різні алегорії та емблеми в його творах набувають особливої виразності й глибокого змісту. В образах, що звеличують інтелектуальну красу людини, виявилися основні гуманістичні тенденції української культури тієї доби.

5.8. Декоративно-прикладне мистецтво

Піднесення відбувається в розвитку декоративно-прикладного мистецтва. Поряд з давніми центрами виробництва, з'являється багато нових у Центральній та Східній Україні, урізноманітнюються форми організації виробництва, вироби набувають нових художніх якостей.

Твори декоративно-прикладного мистецтва виготовлялися цехами та позацеховими міськими майстрами, а також сільськими умільцями. На початку XVIII ст. у цехах та міських майстернях уже відбувається певний розподіл праці: майстри виконують зразки, а ремісники їх наслідують. Згодом поділ праці посилюється, що спричинює виникнення нової форми виробництва — мануфактури. Сільські майстри продовжували використовувати переважно давні методи праці.

Характерною особливістю декоративно-прикладного мистецтва зазначеної доби було посилення декоративності виробів. Орнамент відходить від чітких і сухуватих форм, властивих для мистецтва XV—XVI ст., і набуває бурхливого розвитку. Він суцільно заповнює поверхні виробів, переходячи іноді за межі, що окреслюють площину. Часто підвищується пластичність і колорит орнаменту.

Одним із найпоширеніших видів декоративно-прикладного мистецтва було **гончарство**. Воно мало велику мережу осередків не тільки в містах, але й також у селах. Найбільш відомими є такі центри кераміки, як Опішня, Васильків, Дибенці, Умань, Межигір'я, Потелич, Косів, Коломия.

Домінуючим напрямом гончарства залишається виробництво посуду. Переважно це були миски, глечики, макітри та інший посуд для рідини. З глини виготовляли також кахлі, підсвічники, люльки тощо. Їх розписували кольоровими емалями, ангобами, а іноді й практикували рельєфний декор. При цьому зазвичай використовували вибагливої форми рослинні мотиви, квіти, різноманітні картуші й геральдичні зображення. Трапляються також жанрові сюжети, зображення птахів, звірів, риб, зрідка й людей.

Сюжетні тематичні композиції особливого застосування набули в художньому оздобленні кахлів передусім Центральної України. Тут можна побачити кахлі

на біблійні сюжети («Адам і Єва»), сцени, що відображають боротьбу українського народу із загарбниками («Козак на коні з булавою і шаблею в руках»), портретні зображення («Пан у жупані»), алегоричні сюжети («Селянин сіє зерно — пташки клюють») і навіть сатиричні композиції («Міська пані з собачкою на прогулянці»).

В означений період великого розквіту набуває виготовлення **виробів зі скла**. Досить розвинута мережа склоробних майстерень (гут) діяла на Гетьманській Україні. Вони були власністю старшини та монастирів, але працювали на них народні майстри, які втілювали в роботах своє народне розуміння краси. Через відносну дешевизну матеріалу скляні вироби входять у побут різних верств населення.

У другій половині XVII ст. скляні вироби мають ще досить прості форми, а у XVIII ст. набувають складніших обрисів, збільшується їх асортимент та збагачується декорування. Із найпоширенішого на той час зеленого скла виготовляли круглі пляшки, фігурний посуд, барильця. Предмети з плескатою поверхнею оздоблювали розписами кольоровими емалями. Найпоширенішими були тваринні та рослинні декоративні мотиви, але трапляються також зображення козаків зі зброєю, козаків у танці з дівчатами тощо.

Багато виробів також оздоблювали пластичними прикрасами. Тонкими скляними нитками декорували дзбанки, баклаги. Проте великі пластичні можливості гарячого скла найбільше проявилися у фігурному посуді, зокрема, у найпоширеніших у той час посудинах у вигляді ведмедя.

Великого розвитку в Україні набувають **ливарництво та ювелірна справа**. Головними центрами цих ремесл стають міста Київ, Переяслав, Чернігів, Ніжин, Глухів та ін. Водночас на західноукраїнських землях багато осередків художньої обробки металів занепадає. У Львові та багатьох інших містах цього регіону спостерігається засилля іноземних майстрів.

У декорі ювелірних виробів домінують ренесансні та барокові мотиви у своєрідній інтерпретації. Колишня стриманість і простота оздоблення змінюються багатством декоративних форм, близьких до рослинної орнаментики народного мистецтва, різьблення іконостасів та книжкових візерунків. Урізноманітнюються також технічні засоби. Гравірування витісняється карбуванням із широким використанням чергування срібних і позолочених частин.

Вироби ювелірного ремесла переважно визначалися потребами церковної традиції. Такими великими роботами, які зрідка виконували ювеліри, були Царські врата іконостасів. Відомо декілька таких виробів, центральне місце з яких посідають срібні врата Софійського собору в Києві майстрів Волоха та Завадовського. Проте частіше ювеліри працювали над меншими за обсягом замовленнями: шатами для ікон, оправами для Євангелій, дарохранильницями та ін. Справжніми шедеврами є, зокрема, шати ікони Богородиці Успенської церкви у Львові роботи Григорія Недільського та шати невідомого майстра на іконі Богородиці з Іллінської церкви в Чернігові.

Ювелірні вироби світського призначення порівняно із церковними оформлялися набагато скромніше. Їх репертуар визначався побутом місцевих еліт.

Поширеним був срібний посуд для урочистих подій: блюда, кухлі, чарки, ложки. Окрім орнаментів, їх прикрашали герби, імена власників, іноді міфологічні та біблійні сюжети. Серед них слід виділити кухоль гетьмана І. Мазепи роботи майстра І. Равича та частину набору чарок чернігівського архієпископа Л. Барановича.

Осібне місце серед ювелірних виробів посідає дорогоцінна зброя та клейноди (булави, пірначі, бунчуки та ін.). Клейноди прикрашали карбуванням, гравіруванням, а в окремих випадках ще й самоцвітами.

На межі професійного та народного мистецтва перебуває така своєрідна галузь ювелірного ремесла, як виготовлення вотумів. Ще в античну епоху люди приносили до храмів вотивні дари у вигляді воскових, металевих та глиняних зображень того, чого вони просили в богів. Пізніше, у XVI—XVII ст., цей звичай набув поширення в Польщі, а звідти запозичений західною, потім, аж у XVIII ст., східною частиною України. В українській традиції вотуми мали вигляд невеликих табличок зі срібла або посрібленої міді, на яких карбувалися або гравірувалися зображення святих, хворих частин тіла людини тощо.

До найпоширеніших видів ливарництва належить виготовлення дзвонів і гармат, що характеризуються технічною та художньою досконалістю. Дуже скромне оздоблення таких виробів у XVII ст. змінюється наприкінці цього століття та особливо у XVIII ст. багатством і пишністю. Розкішні рослинні орнаменти, фамільні герби, емблеми та епіграфіка щедро прикрашають гармати та дзвони. З архівних матеріалів відомі власні назви гармат, що пов'язані з виконаним на них зображенням: «Під змією», «Під орлами», «Під вовком» тощо. Власні назви мали також дзвони: «Скликун», «Благовіст», «Вартовий» та ін.

Визначним майстром ливарної справи в Києві був Опанас Петрович. Із трофейних турецьких гармат він відлив відомий полтавський дзвін «Кизи-кермен». Пишно оздоблений дзвін його роботи зберігся також у Софійському соборі в Києві.

У кінці XVII ст. великою славою користувався ливар Осип Балашевич, що працював у глухівській майстерні. Донині збереглися відлиті ним гармати, оздоблені картушами, гербами, написами та багатою орнаментикою, тісно пов'язаною з народним мистецтвом.

Глухівським майстром Олексієм Івановичем відлитий 1720 р. дзвін на замовлення майбутнього наказного гетьмана Павла Полуботка. Дзвін має красиву форму та рельєфне декорування.

Серед львівських майстрів ливарної справи вирізняється родина Полянських, яким належить виготовлення дзвону Успенської церкви під назвою «Кирило». У м. Броди, що біля Львова, також активно діяла майстерня родини Дублянських. Створені тут вироби розповсюджувалися в різних регіонах України.

Важливою галуззю декоративно-прикладного мистецтва було **різьблення по дереву та рогові**. Особливо поширеною була художня обробка дерева. Із цього матеріалу виготовляли різні архітектурні деталі, меблі, засоби транспорту, речі релігійного призначення.

Із ритуальних предметів найбільше виготовляли різьблених хрестів. Дуже поширені в той час ручні хрести оздоблювалися фігурними зображеннями, геометричним і рослинним орнаментом. На деяких з них рельєфно й реалістично виконувалися складні багатофігурні композиції. Вони розміщувалися на плоскому або «цьоканому» тлі, що надавало їм особливої виразності.

Плоске, рельєфне та кругле різьблення використовувалося для оздоблення дерев'яних свічників. Особливо цікавими є такі свічники із скульптурними підставками у вигляді левів, орлів, ніг тощо. Наприклад, на одному зі свічників є підставка у вигляді трьох ніг орла, що тримає кігтями кульку.

Пишне рельєфне різьблення властиве для таких церковних предметів, як престоли, кіоти, аналої тощо. У міських храмах вони мали, як правило, бароковий характер, були розмальовані або позолочені, у сільських церквах були дещо простіші.

У селянських хатах різьбою прикрашали сволоки, столи, мисники, скрині, полиці тощо. Крім популярного плоского орнаментального різьблення, часто при виготовленні меблів використовували профільоване вирізування. Тенденція до підвищеної декоративності проявляється також в оздобленні сволоків. Їх різьблення збагачується новими елементами, зокрема, рослинними та епіграфічними. На сволоках зазначається господар будинку, дата побудови та ін. Різьблення часто стає досить рельєфним і соковитим.

Окрім різьблення на дереві, існувало також художнє різьблення на рогові. Це ремесло, яке розквітло вже в Київській Русі, після татарської навали помітно занепало. Але пізніше, переважно з XVII ст., починає активніше розвиватися.

Із кістки в другій половині XVII—XVIII ст. переважно виготовляли порохівниці — натруски. Їх поява пов'язана з винайденням гладкоствольної вогнепальної зброї (пістолів, рушниць), заряд якої набивався з дула. У зв'язку з цим, треба було завжди мати при собі порох. Як виявилося, найкращими для зберігання пороху є порохівниці з рогу оленя. Їх виготовляли з найтовстішої частини рогу, а торці закривали дерев'яними чи металевими заглушками. Зовні такий виріб прикрашався очковим та рослинним орнаментом, зооморфними малюнками тощо.

Популярним видом декоративно-прикладного мистецтва було **килимарство**. Воно розвивалося в містах і селах, при дворах козацької старшини та мануфактурах. Цими виробами охоче оздоблювали свої покої козацька старшина та польське панство. Виробництво килимів настільки розширилося, що вони навіть ставали предметом експортної торгівлі.

У письмових джерелах виявлено згадку про килимову майстерню в маєтку козацького полковника П. Полуботка в с. Михайлівці на Сумщині. Донині зберігся виконаний тут килим із гербом Полуботка, який є зразком так званих панських килимів. У центрі килима виконано геральдичну композицію в стилізованому обрамленні. Навколо неї симетрично розміщені геометричний орнамент, зображення павичів та вазонів.

Більш поширеними були килими з геометричним і рослинним орнаментами. Килими з квітковим орнаментом великою популярністю користувалися

в Центральній і Східній Україні, а також на Поділлі та Волині. Тло килимів заповнювали зображення квітів, галузок, букетів. На Черкащині та Київщині виготовляли килими із суцільно зітканими дрібними квітами. На Лівобережжі часто практикували симетричну композицію з букетом в оточенні двох кошиків. У багатьох виробах квіткові композиції поєднували із зображенням пташок, метеликів тощо.

Поряд з рослинними орнаментами в Центральній і Східній Україні існували килими з геометричним орнаментом. Проте чим ближче до заходу геометризація декору зростала. Такі килими були дуже поширені на Прикарпатті, Західному Поділлі та Волині. Наприклад, на одному з волинських килимів зображено великі фігури геометричного орнаменту та вузьке обрамлення.

В Україні продовжували розвиватися **вишивка та гаптування**. Селянські вишивки до цього часу майже не збереглися. Тому розвиток вишивки та гаптування можливо простежити лише на зразках, створених народними майстрами для заможних верств населення та церкви.

Вишивали на різних видах тканин: полотні, оксамиті, сукні та ін. Використовували різнобарвні шовкові нитки й просту заполоч червоного, білого та чорного кольорів. Особливою вишуканістю вирізняється гаптування, яке виконувалося золотими та срібними нитками. Гаптуванням прикрашали як церковні речі (плащаниці, фелони, епітрахилі), так і речі заможних людей (сорочки, жупани, рукавиці, сідла, чохли для зброї тощо). Гаптування стає більш рельєфним. Вишитий орнамент набуває вигадливіших форм і перенасичується дрібними елементами. Образотворчі зображення включаються в орнаментальний ритм, стають елементом орнаменту. Це добре помітно, наприклад, на епітрахилях із композицією «древа Ієсеєвого» і пишно вишитих скрижалях з гербами козацької старшини.

Фігура людини була основним мотивом гаптування. У XVIII ст. при її виконанні поступово зникає нерухомість і фронтальність. Постаті та складки одягу моделюються вільніше, а при зображенні ликів часто використовується техніка живопису. На багатьох виробах постаті творять багатофігурну, іноді асиметричну композицію. Яскравими зразками таких виробів є, зокрема, сюжети «Таємної вечері», які відображають вишуканий художній смак, творчу фантазію та велике технічне вміння українських майстринь.



Рекомендована література

Величко О. Історія української культури : посібник / О. Величко, А. Момрик та ін. — К. : Книга плюс, 2012.

Історія української філософії : курс лекцій / В.С. Горський — К. : Наук. думка, 1996.

Історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича. [Репринт. вид.]. — VII зошиток — К. : Обереги, 1993.

Історія української культури: у 5 т. / В.С. Александрович, В.Й. Борисенко, Т.М. Воврот та ін. — К. : Наук. думка, 2003. — Т. 3.

Історія світової та української культури : підручник для вищ. закл. освіти / В.А. Греченко, І.В. Чорний, В.А. Кушнерчук, В.А. Режко. — К. : Літера ЛТД, 2005.

Історія української культури : навч. посіб. / О.Ю. Колтунов, О.О. Уварова. — О. : ОНМедУ, 2011.

Історія українського мистецтва: у 6 т. / гол. ред. М.П. Бажан — К., 1968. — Т. 3. — 437 с.

Кузенко П. Сакральна культура України : навч.-метод. посіб. / П. Кузенко ; за ред. В.А. Качкана. — Ів.-Фр., 2008.

Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович; — 2-е вид., виправл. — К. : АртЕк, 2001.

Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII —XVIII ст.) : навч. посіб. / О.Р. Тищенко. — К. : Либідь, 1992. — 192 с. : іл.

Художня культура України : навч. посіб. / Л.М. Масол, С.А. Ничкало, Г.І. Веселовська, О.І. Оніщенко ; за заг. ред. Л.М. Масол. — К. : Вища шк., 2006.

Розділ 6

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА КІНЦЯ XVIII — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

6.1. Особливості розвитку української культури кінця XVIII — початку XIX століття як складової європейського культурно-історичного простору

Кінець XVIII — середина XIX ст. в історії української культури позначений втратою навіть тих залишків автономії, за які боролося козацтво, починаючи від Богдана Хмельницького і до останнього гетьмана Кирила Розумовського. На противагу процесу ополячення, що здійснювався в часи Речі Посполитої, Російська імперія запропонувала поступову русифікацію. Українській нобілітет, відірвавшись від рідного коріння, у світогляді та буденному житті наслідує європейські та російські традиції, мову, а українська — з часом перетворюється на селянську і визнається провінційною. Санкт-Петербург, як і Відень, вабив до себе не лише перспективами улаштування кар'єри, але й як центр великосвітського життя: розваг, наук, мистецтв, потрібних знайомств. Виразно про це писав Є. Гребінка: «Петербург є колонія освічених українців — усі громадські місця, всі академії, всі університети наводнені земляками». Так, опинившись у складі Російської та Австро-Угорської імперій, українська культура зазнала відчутного впливу їх імперського духу, але, водночас, стала відкритою для тих процесів культурно-мистецького життя, які домінували у Європі. «У союзі філософів та правителів» бачили перспективи розвитку своїх імперій як в Австрії (імператриця Марія Терезія та її син Йосип II), Пруссії (імператор Фрідріх II), так і в Росії (імператриця Катерина II). Фігура короля як мудрого правителя, що діє на благо свого народу, сприймалася водночас помазаником Божим і посередником між аристократичною елітою та амбітною буржуазією. Художники і поети працювали у стилі, що визначався строгістю і чіткістю по-

ставлених форм і увійшов в історію під назвою «класицизм». Зародився класицизм (*classicus* — зразковий) у монархічній Франції ще в XVII ст., проте під впливом Просвітництва у XIX ст. здобув визнання в усій Європі.

Запити до формування стилістики класицизму передовсім визначалися потребами королівського двору і його оточення. **Просвітництво** як ідейний рух ґрунтувалося на переконаннях у здатності людського розуму раціонально пізнати природу та суспільство і боротися із забобонами й неуцтвом. Покладаючись на розум, просвітники сподівалися не лише осмислити упорядковану і гармонійну світобудову, закласти основи громадянської рівності, політичних свобод, але й звільнити людину від соціального та природного рабства, створити природну мораль, природне право і навіть природну релігію. Французькі просвітники *М.Ф.А. Вольтер, Д. Дідро* і *Ж.Ж. Руссо* були теоретиками Французької революції. Зруйнувавши Просвітницький оптимізм, Велика французька революція спричинила зміну ціннісних орієнтацій повсталих націй. Особливе піднесення, навіяне революційними подіями у Франції, переживала Німеччина, яка на той час вирізнялася особливо консервативним режимом та нетерпимістю до будь-яких новацій і змін. У Німеччині формуються перші літературно-філософські гуртки та товариства, до яких відносять **«Бурю та натиск»** («Sturm und Drang»), головним теоретиком якого вважається німецький філософ-просвітник, автор відомих праць «Ідеї до філософії історії людства» та «Про походження мови» *Йоган Готфрід Гердер* (1744—1803).

Проте вже наприкінці XVIII ст. поряд з ідеологією просвітницького абсолютизму в Європі зароджується романтизм. Теоретичні засади цього руху ґрунтуються на переосмисленні на той час радикально застарілої просвітницької ідеології, революційному пафосі, жадобі до волі та самовираження. Частина дослідників називають цей рух «естетичною революцією», яка на противагу раціоналістичному просвітництву пропонує ірраціоналізм, заснований на культі творчої особистості. До **основних рис романтизму** належать: культ сильної вольової особистості, що здатна протиставити себе усталеним приписам суспільної моралі, закону та здоровому глузду; ідея волелюбства і захисту свобод особистості, що є ключовою в ідеології романтизму; тяжіння до синтезу (на відміну від індивідуалізму попередньої доби), що формує культ природи і природності; пріоритети творчості, ірраціонального, містичного і навіть магічного; іронічність і навіть саркастичність, джерелом натхнення яких є не антична доба, а Середньовіччя, якому відповідає сприйняття трагічного розколу між жорстокою дійсністю та ідеалом; значна увага приділяється вивченню фольклорно-етнографічної спадщини свого народу, що об'єднує, гуртує націю і є важливим елементом процесу ідентифікації особистості; саме романтизму належить визначення поняття національного як естетичної категорії. Звернення до витоків культури свого народу стимулювало вивчення його історичного минулого. Не випадково XIX ст. відоме як «вік історіографії». Батьківщиною романтизму стала Німеччина. Філософсько-естетичні принципи романтизму сформовано представниками **гурту енських романтиків**, до якого входили:

брати *А. та Ф. Шлегелі, Новаліс* (справжнє ім'я Фрідріх фон Ханденберг), *Й.Г. Фіхте, Ф.В. Шеллінг, Ф. Шлейєрмахер та Л. Тік*. Свої теоретичні та поетичні розвідки представники гурту друкували у заснованому для таких цілей часописі *«Атеней»* (1798—1800).

Ідеї єдності, солідарності, братерства, свободи та національної самовизначеності мали резонанс по всьому світі і хвилею «весни народів» докотилися до українських земель. Подальший розвиток соціально-політичних подій, пов'язаних із антиросійським повстанням поляків 1863 р., болісно вдарив і по українству. Того ж 1863 р. **Валуєвським циркуляром**[1] заборонялося друкувати книжки українською мовою. Ситуація стала іще гнітючішою після прийняття 1876 р. **Емського указу**, за яким заборонялося не лише друкувати україномовні книжки, але й завозити на територію Російської імперії книжки із-за кордону, надруковані українською мовою. Не менш жалюгідне становище було і в українців, що проживали в Австро-Угорській імперії. Характерними рисами української культури цього періоду є:

– домінування *ідеології просвітницького абсолютизму та класичного академізму*, що відповідали імперським амбіціям обох держав;

– інтеграція українців до австро-угорської та російської культур, що, з одного боку, давало можливість ознайомитися і долучитися до європейських та російських ідейних рухів і мистецьких стилів, які там панували, а з іншого, — викликало протест проти усього, що нав'язувалося владою. Ідея *звернення до витоків власної культури найвиразніше задекларована у романтизмі*, який знайшов поживний ґрунт і на українських землях;

– усвідомлення представниками української інтелігенції необхідності *єднання та боротьби за право на вільний розвиток власної культури*. Так з'являється українофільська ідеологія, яка мала значний вплив на українську культуру XIX ст.

6.2. Українська література на шляху від просвітництва до романтизму

На українські землі Австро-Угорської та Російської імперій романтизм проникає майже одночасно. Предтечею українського романтизму переважна частина дослідників вважають зачинателя української літератури, відомого просвітника **І.П. Котляревського** (1769—1838), який народився у сім'ї полтавського канцеляриста міської управи. Вступивши до Полтавської семінарії, але не відчувши потягу до духовного звання, Котляревський залишає її, так і не закінчивши, деякий час працює канцеляристом, приватним учителем. 1796 р. Котляревський вступає на військову службу до Сіверського карабінер-

[1] Циркуляр був названий за прізвищем його автора П.О. Валуєва, що був міністром внутрішніх справ Російської імперії.

ного полку, але вже 1808 р. приймає рішення вийти у відставку. Особисте знайомство з членами руху декабристів сприяє його вступу (1818) до полтавської масонської ложі «Любов до істини». Її керівником був **М.М. Новіков** — один із співзасновників «Союзу благоденства», програма якого включала пункти повалення царизму, ліквідації кріпацтва та встановлення республіканської форми правління. 1821 р. Котляревського обирають почесним членом «Вільного товариства любителів російської словесності», що мало репутацію своєрідного центру декабристського літературного руху. Збереглися свідчення, за якими на його засіданнях декілька разів читалася «Енеїда», яка була схвально сприйнята. Завдяки «Енеїді, на малороссийский язык перелицёванной И. Котляревским», яка є поемою бурлескно-травестійного жанру, до письменника прийшла справжня слава митця. Захоплення патріотичними подвигами українського козацтва, любов до поетичної народної української мови, не позбавленої іронії, підготували прекрасний ґрунт і надали чудовий матеріал для створення справжнього українського літературного шедевру.

Особливе місце у списку представників українського романтизму посідає *М.В. Гоголь* (1809—1852), ранній період творчості якого був навіяний романтичним світосприйняттям («Вечори на хуторі поблизу Диканьки»).

Картини життя українського селянства та міщанства зустрічаємо у прозових і драматичних творах *Г.Ф. Квітки-Основ'яненка* (1778—1843), байках і ліричних поезіях *Є. Гребінки* (1812—1848), байках і баладах *П.П. Гулака-Артемовського* (1790—1865), творчість яких також не позбавлена впливу романтизму. Об'єднує усіх трьох і та обставина, що розкрився їхній талант у Харкові, який після відкриття першого на Лівобережжі університету (1805) на початку XIX ст. став центром просвітницького життя України.

Українські гурти романтиків. Творчість українських романтиків пов'язують із діяльністю сформованих за європейською традицією гуртів поетів-однодумців, до яких в українській культурі відносять харківське коло романтиків, гурт «Руська трійця» та Кирило-Мефодіївське товариство.

Харківське коло романтиків. 17 січня 1805 р. у м. Харкові за сприяння відомого просвітника, громадського діяча та науковця **Василя Назаровича Каразіна** (1773—1842) було відкрито перший університет. В.Н. Каразін став не лише одним із співзасновників цього закладу вищої освіти, але й автором першого університетського уставу. Ідеї просвітництва та романтизму з'являються у стінах цієї цитаделі науки вже з перших років його заснування завдяки зусиллям його професорів: Й.Б. Шаду та Й.Х. Кронебергу.

Йоганн Баптист Шад (1758—1834) народився в Баварії і після закінчення єзуїтської семінарії близько тридцяти років був ченцем бенедиктинського монастиря. Знайомство Й. Шада з філософією І. Канта та Й. Фіхте призвели до духовної кризи, а після публікації написаного ним гостросатиричного твору про чернече життя змушений був утікати із монастиря. Деякий час посідав посаду приват-доцента в Єнському університеті (центрі єнського кола романтиків), де і написав філософський трактат, присвячений філософії Й. Фіхте.

Проте еволюція поглядів на світ наблизила Й. Шада до філософії Ф. Шеллінга, палким прихильником якого він залишався до кінця життя. Волею долі під час перебування в м. Гале управитель Харківського навчального округу граф Северин Потоцький, за рекомендацією Й.В. Гете, запорошує Й. Шада переїхати до Харкова, і він погоджується. З часу заснування університету Й. Шад посідає кафедру умоглядної та практичної філософії, викладаючи в університеті курси логіки, історії, естетики та психології. Завдяки його діяльності вихованці Харківського університету мали можливість ознайомитися з ідеями німецької класичної філософії й ідеологією романтизму. У Харкові вийшло друком кілька його робіт: «Логіка чиста та прикладна» (1812), «Природне право» (1814) та промова з нагоди «звільнення Європи» від Наполеона (1814). Однак 1816 р. за пропаганду «антидержавних» та «атеїстичних» ідей Й. Шада було виключено з університету і він мав виїхати за межі Російської імперії. Прихильником філософії Й. Шада був вихованець Київської академії *Д.М. Кавунник-Веланський*. До учнів Й. Шада відносять *А.І. Дудровича* та професора класичної філософії Харківського університету *Й.Х. Кронеберга*, який розробляв ідеї романтичної натурфілософії, естетики та теорії літератури.

До харківського кола українських поетів-романтиків входили: М. Петренко, В. Забіла, А.Л. Метлинський, Л.І. Боровиковський та О.С. Афанасьєв-Чужбинський. Більшість творів представники цього кола друкували у харківських та петербурзьких альманахах: «Ластівка», «Сніп», «Молодик», «Южный русский зборник», а працювали переважно у жанрі романсу та ліричної пісні, використовуючи засоби народної пісенної символіки. Одним із перших представників літературного романтизму на поетичний ниві в Україні вважається **Левко Іванович Боровиковський** (1806—1889). Свої перші поезії він публікує наприкінці 20-х років у «Вестнике Европы». Пізніше друкувався в альманасі «Ластівка» та «Отечественных записках». Займався і перекладацькою діяльністю. До перекладів українською слід віднести поему «Фаріс» А. Міцкевича та поезію «Зимний вечер» О. Пушкіна. Найвідомішими творами Л. Боровиковського є балади «Маруся» (переспів твору Жуковського «Світлана»), «Чарівниця», «Чорноморець»; пісні на історичну тематику «Козак», «Бандурист», «Палій». 1852 р. окремим виданням було надруковано збірку народної тематики «Байки та прибаютки».

Найбільшої слави **Михайлові Миколайовичу Петренку** (1817—1862) приніс вірш «Недоля», що став відомою народною піснею «Дивлюсь я на небо та й думку гадаю, чому я не сокіл, чому не літаю...». Провідною темою творчості **Віктора Миколайовича Забіли** (1808—1869) була тема нещасливого кохання та самотності. 1838 р. у маєтку Тарнавського в Качанівці він познайомився із відомим російським композитором М.І. Глінкою. Ця зустріч справила глибоке враження на обох і проклала дорогу до плідної співпраці. Два вірші В.М. Забіли: «Гуде вітер вельми в полі..» та «Не щебечи соловейку...» — були покладені М.І. Глінкою на музику і, набувши слави як пісні-романси, увійшли до народного репертуару.

Творчість іще одного представника українського поетичного романтизму **Амвросія Лук'яновича Метлинського** (1814—1870), не позбавлена слов'янофільської ідеології, припадає на 30-і роки XIX ст. 1839 р. вийшла друком збірка його віршів, пройнятих християнсько-містичним настроєм, під псевдонімом Амвросій Могила. У збірці, яка отримала назву «Думки і пісні та дещо», поет ідеалізує гетьманську добу, оспівує славу козацької старшини. 1850 р. А. Метлинський захистив докторську дисертацію на тему «Взгляд на историческое развитие теории прозы и поэзии».

До харківського кола романтиків відносять і ранній період творчості українського історика **Миколи Івановича Костомарова** (1817—1885), який народився у слободі Юрасівка Воронезької губернії у сім'ї поміщика. Оскільки з'явився на світ Микола Іванович до офіційного шлюбу батьків (мати майбутнього українського історика була колишньою кріпачкою), то усиновити первістка батьку так і не вдалося. За жорстоке ставлення до челяді батька М. Костомарова було вбито, а нагромаджений ним капітал викрадено, і сім'я опинилася у скруті. Закінчивши Воронезьку гімназію (1833), майбутній учений вступає до Харківського університету і захоплено вивчає історію. 1838 р. у Москві він відвідує лекції Шевирьова, вивчає українську мову і перші віршовані збірки та дві драми підписує псевдонімом Ієремія Галка. Після захисту дисертації «Об историческом значении русской народной поэзии» (1844) Костомаров входить до гурту молодих етнографів та літераторів (І. Бецький, О. Корсун, П. Кореницький). 1846 р. Костомарову запропонували посаду викладача російської історії в університеті св. Володимира. Він переїжджає до Києва і там формує гурт однодумців, закладаючи основи майбутнього Кирило-Мефодіївського товариства.

Кирило-Мефодіївське товариство. Світогляд представників Кирило-Мефодіївського товариства формувався у руслі ідеології романтизму, але, на відміну від харківського кола романтиків, братчики (як вони себе називали) уперше в Україні започатковують розроблення філософії української національної ідеї. У літературі, присвяченій вивченню діяльності Кирило-Мефодіївського товариства, його називають першою таємною політичною організацією, що була створена у Києві у грудні 1845 р. і проіснувала до березня 1847 р. До товариства входили: М. Костомаров, В. Білозерський, М. Гулак, П. Куліш, О. Навроцький, Д. Пильчаков, М. Савич, Г. Андрузький, І. Посяда, О. Тулуб. Насамкінець діяльності товариства до нього долучився і Т. Шевченко. Місцем для зустрічей братчиків було обрано будинок протоієрея Завадського, що розміщувався відразу за Софійською огорожею. Там створено «Статут» товариства та установчу «Записку». Наприкінці лютого 1847 р. студент Петров, що проживав по сусідству з М. Гулаком, довідавшись про існування таємного товариства, написав донос, за яким почалися арешти. Незважаючи на спробу київського цивільного губернатора І.І. Фундуклея, який підтримував тісні стосунки з М. Костомаровим, П. Кулішем, Т. Шевченком, попередити кирило-мефодіївців про майбутні обшуки та арешти, зарадити ситуації так і не вдалося. Особливо тяжким виявився цей удар для М. Костомарова, якого заарештували

напередодні весілля. За іронією долі Т. Шевченка заарештовано у Броварах по дорозі до Києва, куди він їхав до Костомарова на вінчання.

На становлення ідеології кирило-мефодіївців мали вплив представники київської релігійно-філософської школи, і особливо *П.С. Арсеньєв*, із яким особисто були знайомі В. Білозерський, П. Куліш та М. Гулак. Великий вплив на формування світогляду засновників товариства мав і професор, перший ректор Київського університету св. Володимира, відомий історик ліберальних поглядів *Михайло Олександрович Максимович* (1804—1873). У політичній програмі товариства проголошувалися соціальний і національний вектори боротьби за визволення слов'янських народів від рабства деспотії і проектувалося створення федерації рівноправних слов'янських народів. Ця ідея виразно звучить у прокламації товариства «До братів українців»: «Ми приймаємо, що всі слов'яни повинні між собою поєднатися, але так, щоб кожен народ мав свою мову, свою літературу й свій власний устрій. Такі народи по нашому: москалі, українці, поляки, чехи, словаки, хорутани, серби й болгари». Автором програмного твору кирило-мефодіївців — «Книги буття українського народу» — був М. Костомаров. «Книга» писалася під безпосереднім впливом «Книги буття народу польського та пілігримства польського» А. Міцкевича, у ній викладено історіософську концепцію, засновану на традиціях тогочасного романтизму та ідеях християнської філософії. Згідно з концепцією М. Костомарова, історія є накреслений Богом шлях людства до спасіння. Щастя кожної людини і людства в цілому залежить від неухильного дотримання двох передумов: 1) усі народи мають жити на засадах рівності, свободи і взаємного порозуміння; 2) віри, любові до єдиного, істинного Бога. М. Костомаров проводить аналіз історії життя та діяльності різних народів:

– євреї, як народ обраний, всупереч волі Господа обрали собі царя, а Сина Божого розіп'яли;

– греки мали свободу та рівність, а Господа не знали і поклонялися поганським божкам;

– романські народи не лише над собою мали панство, але й вимислили папство (владу пап);

– «племено німецьке» залишило панство і дозволило цьому панству церквою керувати;

– і лише слов'янські народи зрозуміли істинний замисел Божий і пішли стежкою правди. Лише народ українській з-поміж інших «не любив ні царя, ні пана», а сформував козацтво, яке «чистоту християнську держало». На жаль, наслідуючи традиції романтизму, М. Костомарову так і не вдалося уникнути елементів мессіонізму, міфологізуючи образ України як осереддя Правди, Істини та Добра. Пізніше в українському щомісячникові «Основа» (1861) про особливості національного характеру українців М. Костомаров у співавторстві з В. Білозерським та П. Кулішем розмірковував у статті «Дві російські народності». Виділяючи риси українського та російського національних характерів, автори статті проводили і паралельний аналіз: якщо для росіян вагома «за-

гальність», то для українців найвагоміша «власна свобода»; якщо росіяни — монархісти, то українці у своїй душі — федерати.

На відміну від Костомарова, погляди **Пантелеймона Куліша** (1819—1897) — члена Кирило-Мефодіївського товариства, історика, письменника та етнографа — упродовж життя еволюціонували від романтизму до відвертого етнографічного реалізму. Свою позицію щодо західноєвропейської культури П. Куліш змінював також кілька разів, і вона коливалася від гострої критики до улесливих дифірамбів про вагомість впливу західноєвропейської культури на розвиток культури вітчизняної. Однак незаперечною цінністю упродовж усього творчого життя цього письменника була ідея України, відданість якій і щира любов до українського народу, його історії пронизують усю творчу спадщину П. Куліша. До найвагоміших творів П. Куліша традиційно відносять історичну поему «Україна» (1843) та перший історичний роман «Чорна рада, хроніка 1663 року» (1845—1857).

Любов до України та українського народу пронизує і творчість **Т.Г. Шевченка**, який поділяв погляди кирило-мефодіївців у питанні перебудови слов'янського світу на засадах єднання, «щоб усі слов'яне стали добрими братами і синами сонця правди» («Єретик»). Шевченкова філософія і вся літературно-художня концепція будувалася на глибинному засвоєнні народної культури, звичаїв та обрядів, а передусім — мови як основного «будівельного матеріалу». Шевченків подвиг і нескореність перед силою правлячого багота — яскравий і неповторний приклад пріоритетності духовної сили над фізичною. Творчість Т. Шевченка, різновидова й різножанрова, сяє і освітлюватиме дороги світовому українству упродовж віків.

Руська трійця. 1831 р. увійшов до історії вибухом польського повстання, яке хвилею національно-визвольного руху докотилося до Львова і викликало жадобу до революційних змін серед представників української молоді. На території Галичини, що входила до складу Австро-Угорської імперії, помітний слід в історії розвитку української культури залишив гурт «Руська трійця». Засновниками його були троє студентів: М. Шашкевич, І. Вагилевич та Я. Головацький, які ще на початках свого становлення підтримували тісні стосунки з учасниками польського повстання, зокрема з Паулі Жеготою. Саме тому в передмові до альманаху «Русалка Днѣстрова» згадуються імена політичних діячів польського національного руху, які брали участь у виданні збірки: «Поклонися, Русалко наша, низько всечестному Сподареві Николі Верещинському, що тобі звелів родитися, і всім, що тя пристроїли піснями народними і стариною; именно: трудолюбивому Мирославові Ількевичові, потом Православові Кайкові, Івану Віленському, Маркелу Кульчицькому, Мінчакевичу і іншим».

Перші згадки про діяльність цього гуртка датуються 1833 р. Того ж року було упорядковано першу рукописну збірку українською мовою, вона мала назву «Син Русі» і складалася з поезій та фольклорних матеріалів, зібраних передусім М. Шашкевичем. На її публікацію цензура дозволу не дала і було прийнято рішення підготувати до друку іншу україномовну збірку поезій чле-

нів Львівського студентського гуртка. На той час у Львові книжки друкували виключно церковнослов'янською та латиною. Гурток же М. Шашкевича наполягав на публікації збірки азбукою російською, якою друкувалися твори І. Котляревського, М. Максимовича та інших українських письменників Східної України. Так зав'язалася **азбучна полеміка,** початок якої було покладено ще 1816 р. Й. Лозинським — автором кількох галицьких фольклорних видань, видрукуваних латинсько-польським шрифтом 1834 р. На переконання Й. Лозинського, українська мова є лише діалектом мови польської, тому друкувати українські твори варто латинсько-польським шрифтом. Супроти асиміляції української мови виступив М. Шашкевич і зусиллями львівських семінаристів у Перемишлі 1835 р. надрукував брошуру «Azbuka i abecadlo», у якій засудив позицію Й. Лозинського. В азбучній полеміці зміцніла дружба молодих поетів-семінаристів, які дали обіцянку служити українському народові та сприяти його культурному відродженню. На знак солідарності й вірності руськості свого народу члени гурту приймають старослов'янські імена, якими пізніше і підписували свої твори: Шашкевич прийняв ім'я Руслана, Головацький — Ярослава, Вагилевич — Долибора, Лопатинський — Велемира. З ініціативи Шашкевича було заведено альбом, до якого члени гурту вписували свої вірші, афоризми. Альбом назвався «Руська зоря». На основі зібраних фольклорних матеріалів та віршів представників гуртка 1834 р. було підготовлено нову збірку «Зоря», але і на цей раз цензура заборонила її друк. У Шашкевича зробили обшук і над ним встановили таємний нагляд. Але це не зупинило галицьку молодь. Третя збірка отримала назву «Русалка Днѣстровая» і накладом 1000 примірників з'явилася друком 1837 р. у Будапешті. Однак 900 примірників австрійським урядом було конфісковано, а її упорядників виключено із семінарії. Структурно «Русалка Днѣстровая» має чотири розділи. Перший розділ «Пісні народні» вміщав різножанрові народні пісні (думи, весільні пісні, колядки) та мав передмову «К народним руским пѣсням», написану І. Вагилевичем. Другий розділ містив авторські поезії Шашкевича, Головацького та Вагилевича, а третій складають переклади і переспіви народних сербських пісень та уривки із «Краледвірського рукопису» В. Ганки (переклад Шашкевича). Останній, четвертий розділ з назвою «Старина» охопив статтю Шашкевича та відомості про деякі старослов'янські рукописи церковного змісту із книгозбірні василіанського монастиря у м. Львові. Видання альманаху отримало схвальну оцінку як серед представників російської, так і польської інтелігенції. Листи І. Вагилевича до російського історика та пропагандиста ідеї слов'янської єдності М. Погодіна, у яких він визначав цілі і завдання гурту, були опубліковані О. Бодянським у «Московском наблюдателе».

Життєвий шлях **Маркіяна Шашкевича** (1811—1843), поета та ідейного натхненника гурту «Руська трійця», був дуже коротким, але яскравим. Народився він 1811 р. у сім'ї священика в с. Підліссі на Галичині. Під час навчання у Львівській духовній семінарії М. Шашкевич формує гурток молоді, збирає український фольклор, а згодом публікує результати натхненної праці. Піс-

ля років поневірянь закінчити семінарію М. Шашкевичу таки вдалося і він став сільським священиком, жив дуже бідно, тяжко хворів на сухоти, що стали причиною його дочасної смерті. Поховали М. Шашкевича на Личаківському кладовищі у Львові з великими почестями. Переважна більшість поезій Шашкевича опублікована у збірці «Русалка Днѣстровая». Особливо вирізняються вірші: «Наливайко», «Бандурист» (є спільні мотиви із твором А. Міцкевича «Дудар»), «Туга», «Вірна». Писав Шашкевич і прозові твори, серед яких казка «Олена». Маркіян Шашкевич є автором і «Читанки для малих дітей», яка була надрукована у 1850 р. вже після смерті її автора.

Яків Головацький (1814—1888) також був сином священика. Після закінчення семінарії (1834) поїхав збирати український фольклор на Закарпаття і увійшов до історії не лише як поет, але й як учений, фольклорист. У 1846—1847 роках зусиллями його брата Івана Головацького було видано дві літературні збірки «Вінок русинам на обжинки», до яких входили зібрані та передруковані із «Русалки Дністрової» фольклорні матеріали та поезії. Вагомим внеском у розвиток української фольклористики стала його чотиритомна праця «Народные песни Галицкой и Угорской Руси».

Третім учасником гурту «Руська трійця» був **Іван Вагилевич** (1811—1866). Народився майбутній поет і фольклорист у с. Ясень колишнього Калуського повіту, нині це Рожнятівський район. Початково Вагилевич навчався у Станіславській гімназії, а продовжив навчання у Львівській семінарії на словесному курсі (філологічному факультеті). Завзято вивчав побут, звичаї, обряди та пісні гуцулів, проводив археологічні роботи. Був редактором україно-польської газети «Дневнік руський» (1848), на шпальтах якої друкувалися його гумористичні оповідання та статті. Газета публікувала матеріали про діяльність Кирило-Мефодіївського товариства, статті про Т. Шевченка. Проте після революції 1848 р. газету було закрито.

Романтичним світовідчуттям пронизані також поезії *М. Устиновича* (1811—1885) та *А. Могильницького* (1811—1873), що працювали на Галичині і власною творчістю та суспільно-громадською діяльністю продовжували й утверджували ідеї своїх попередників та однодумців.

6.3. Українська музична культура і вплив романтизму на її становлення

Шляхи розвитку української музичної культури тісно переплітаються з літературно-театральним життям, формуючи органічне ціле, основу якого складала романтична ідеологія. Її вплив на розвиток музичного мистецтва слов'янських народів (передовсім українців і поляків) був особливо виразним, оскільки накладався на соціальні й національно-визвольні тенденції того періоду. З цього приводу в праці «Націоналізм в музиці» український композитор С. Людкевич писав: «...романтизм пробудив до нового буйнішого життя

та національної свідомості трохи не всі слабші та молодші нації Європи, у яких культурно-національний побут не дійшов був ще свого виразу або занапастився у загальнім поході культури, та між головними девізами літератури, культури і штуки (польською — мистецтва) помістив ідею національності». Під впливом ідеології романтизму було закладено основи української національної композиторської школи. Важливу роль у цьому процесі відіграли публікації збірок народних пісень, які містили й окремі записи українських мелодій. Передовсім це збірки *В. Трутовського та М. Львова — І. Прача, М. Максимовича — О. Аляб'єва, В. Залеського — К. Ліпінського*. На кінець XVIII ст. українські фольклорні мотиви активно проникають у різні музично-театральні п'єси (водевілі, побутово-діалогічні опери), що спонукало до зближення народного і професійного музичного мистецтва. До свого репертуару в комічні опери включали український фольклорний пісенний матеріал мандрівні театральні трупи, які своїми виставами розважали публіку Москви, Києва, Петербурга.

Світська музична спадщина. Першим зразком українського музично-драматичного твору вважається **«Наталка Полтавка» І. Котляревського**, який на титульній сторінці автографа, датованого 1829 р., власною рукою написав: «Полтавка. Опера малороссійская». І. Котляревський став відомим не лише як автор тексту «Наталки Полтавки», але й музичної драматургії, оскільки введені ним у сюжетну дію жанрово визначені пісенні номери виразно окреслюють становлення музичної образності й наближені до побутового романсу («Сонце низенько», «Віють вітри, віють буйні»). Увівши такі новації, І. Котляревський заклав основи нового типу оперної драматургії — пісенно-діалогічного. Продовжив справу І. Котляревського **Г. Квітка-Основ'яненко**, який називає свою п'єсу **«Сватання на Гончарівці»** (як у випадку з «Наталкою Полтавкою») «малоросійською оперою». Вершиною українського оперного мистецтва цієї доби є опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

С. Гулак-Артемовський (1813—1873) — відомий український співак (баритон), композитор і драматург народився в м. Городище на Черкащині. Навчався у Київській духовній семінарії. Маючи чудовий голос, потрапив до Петербурга і впродовж 22 років був провідним актором трупи Імператорського театру в Петербурзі. Уроки музичної майстерності брав у відомого російського композитора М.І. Глінки, відвідував Париж і Флоренцію. Творча спадщина С. Гулака-Артемовського як представника зрілого сентименталізму охоплює: вокально-хореографічний дивертисмент «Українське весілля» (1851); водевіль «Ніч напередодні Іванова дня» (1852); сольні обробки українських народних мелодій, серед яких особливо вирізняються «Спать мені не хочеться» та «Стоїть явір над водою». Вершиною творчої спадщини цього талановитого композитора є опера «Запорожець за Дунаєм» як «оригинальная малороссійская опера въ трехъ дъйствіяхъ съ хорами и танцами». Опера написана у лірико-комічному жанрі 1862 р. Лібрето до опери написав сам С. Гулак-Артемовський. Вперше її поставили у 1863 р. на сцені петербурзького Маріїнського театру. Є версія, що сюжет опери був підказаний С. Гулаку-Артемовському українським історіком

М. Костомаровим. Дія опери відбувається у кінці XVIII ст. і пов'язана із наслідками ліквідації Катериною II Запорізької Січі та переселенням частини козаків із сім'ями за Дунай під владу турецького султана. Перебіг драматичних подій, які відбуваються на межі життя та смерті, має щасливий кінець, що славить шляхетні почуття любові до рідної землі та волі.

Хорова музика. Великий вплив на розвиток хорового співу мала церква, для якої (православної і греко-католицької) хоровий спів у церковній службі відігравав важливу роль. Тому традиції хорового співу в Україні були стійкі та глибокі. Звернення до народної музичної культури, що накладалося на вже усталені церковні та світські традиції, зумовило злет у царині хорового (партесного) співу в Україні цієї доби. Перша половина XIX ст. була овіяна романтичною стилістикою та ідеологією і передусім представлена перемишльською школою хорового співу. Хор і школа були засновані 1828 р. у Перемишлі при місцевому кафедральному соборі. До особливостей цієї школи належать: стильова синтеза романтичних лексичних та структурних форм з народнопісенною традицією, наявною у світських хорових творах, та значна перевага у спадщині місцевих композиторів хорової духовної музики. Складалися тут і світські твори, переважна більшість яких написана на слова галицьких поетів-романтиків: Я. Головацького, І. Гушалевича, М. Устияновича та ін. Значний відсоток серед композиторів становили священики. Серед них особливо вирізняються М. Вербицький та І. Лаврівський. До творчої спадщини **Михайла Вербицького** (1815—1870) належать: Служба Божа для мішаного хору, молитви та окремі літургічні частини канонічного змісту («Алілуя», «Святий Боже», «Отче наш» та ін.). Найвідомішим твором М. Вербицького стала пісня «Ще не вмерла Україна» на слова П. Чубинського, що нині покладена в основу державного гімну України. Доробок **Івана Лаврівського** (1822—1873) передусім складається із літургічних пісень для мішаного та церковного хорів («Христос Воскресе», «Херувимські», «Достойно есть..» та ін.). До галицьких композиторів наступного покоління належать: *С. Воробкевич, М. Копка, В. Матюк, О. Нижанківський.*

6.4. Театральне життя на українських землях кінця XVIII — середини XIX століття

Упродовж першої половини XIX ст. в Україні продовжували діяти аматорські та кріпосні театри, хоча на початку XIX ст. з'являються і перші професійні.

Поміщицькі театри. У цю добу поміщицькі театри усе ще посідали помітне місце у театральному житті України. Театральні трупи, оркестри та капели, як і раніше, формувалися із талановитих кріпаків, а до керівництва ними долучалися професійні диригенти, театральні режисери та балетмейстери. При театрах нерідко відкривались музично-театральні школи, до яких для навчання за відповідну платню приймали хлопчиків і дівчаток. Традиційно ставилися п'єси

на міфологічні сюжети, опери, драми та водевілі. Особливою популярністю користувалися маскарадні та хореографічні вистави. Поряд із п'єсами іноземних драматургів ставились і «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І.П. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г.Ф. Квітки-Основ'яненка та ін. Кількість акторів залежала від освіченості та гаманця поміщика. Так у поміщицькому театрі Д. Ширая, що діяв у с. Спиридонова Буда на Чернігівщині, театральна трупа складалась із 200 кріпосних акторів. З оперними та балетними виставами цей театр гастролював в усіх великих містах України і неодноразово бував у Києві. Особливо вражав професійною підготовкою театр поміщика Г. Тарнавського в с. Качанівка, що на Чернігівщині. Для навчання кріпосних музикантів Г. Тарнавський запросив відомого російського композитора М.І. Глінку. Качанівку відвідували М. Гоголь, Н. Маркевич, М. Максимович і Т. Шевченко, який згадує про цей театр у повісті «Музикант». Звісно, що життя кріпаків-акторів було у повній залежності від примх їхніх господарів. Залишився в історії відомий факт: коли поміщику із с. Пантусове (Чернігівщина) не сподобалося, як грала одна з його актрис в трагедії «Дідона», він піднявся на сцену і привселюдно дав їй ляпаса, а потім наказав після спектаклю висікти різками.

Аматорські театри. Аматорські театральні трупи були створені у багатьох містах України. Були вони у Полтаві, Харкові, Києві, Ніжині, Одесі. Серед найвідоміших — театр Д.П. Трощинського, що був організований у власному маєтку села Кибинці на Полтавщині і набув гучної слави далеко за межами України. З 1812 р. керівником та режисером цього театру було призначено В.О. Гоголя-Яновського — батька М.В. Гоголя. Частина акторів була із кріпаків, а частина — із аматорів-дворян, що шукали собі розваги. Театральний репертуар складали п'єси відомих представників класицизму В.В. Капніста, Д.І. Фонвізіна, І.А. Крилова, Я.Б. Княжніна. Однак наприкінці 20-х років XIX ст. театр припинив існування. Аматорські театри діяли і при навчальних закладах. Достеменно відомо, що такий театр працював при Харківському університеті. Про це свідчить надрукована університетською друкарнею 1815 р. репертуарна збірка «Майская рекреація». 1824 р. аматорський театр засновано і в Ніжинській гімназії вищих наук, де переважно ставили п'єси просвітників: Ж.-Б. Мольєра, Д.І. Фонвізіна, І.А. Крилова. Режисером, декоратором і актором з комічним амплуа був її вихованець М.В. Гоголь. При Київському університеті св. Володимира аматорський театр організовано студентами 1839 р., його репертуар переважно складався із п'єс вітчизняних драматургів. Розквіт українського аматорського театру в Галичині припадає на 40-і роки XIX ст. Саме 1841 р. зусиллями семінаристів у Львівській духовній семінарії відбулася перша українська театральна вистава — інсценізація твору Й. Лозинського «Українське весілля». Революційні події 1848 р. посприяли активізації театрального життя цього регіону. Так, 1848 р. у Коломиї було поставлено переробку п'єси «Наталка Полтавка» під назвою «Diwka na widdaniu». Пізніше глядачі Коломиї і Львова мали змогу переглянути переробку повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся».

Професійні театри України. 1795 р. у Харкові під керівництвом відставного придворного петербурзького актора Трохима Костянтинова створено першу професійну театральну трупу. Проте проіснувала вона недовго, бо наступного 1796 р. після смерті імператриці Катерини II у всій Російській імперії оголосили річний траур і всі публічні розваги заборонили. Є відомості про гастролі на той час у Києві якоїсь італійської трупи. 1798 р. у Кам'янці-Подільському під покровительством імператора Павла I засновано постійний театр, який очолив польський актор Антон Змієвський. 1800 р. А. Змієвський стає директором польського палацового театру Станіслава Потоцького у Тульчині, а місце керівника трупи у Кам'янці-Подільському посідає польський драматург Я.-Н. Каменський. Після зведення 1805 р. у Києві за проектом архітектора А. Меленського першого театрального приміщення А. Змієвський стає керівником польської трупи з 23 осіб і ставить переважно комедійні опери та п'єси німецькомовних драматургів. Коли 1834 р. київська місцева влада отримала право на заснування постійного театру, до Києва приїхала трупа І.Ф. Штейна і він став її режисером. Тим часом в Одесі генерал-губернатор Новоросійського краю А.-Е. дю Плессі Ришельє приймає рішення про будівництво міського театру, яке було завершено 1809 р. З наступного року на його сцені виступає московська трупа І. Фортунатова, а з 1812 р. в Одесі працюють італійські оперно-балетні трупи. На території Галичини у Львові, починаючи з 1776 р., гастролюють німецькі, а з 1780 — польські мандрівні трупи. Перше постійне театральне приміщення у Львові зведено 1787 р.

Попри те, на початку XIX ст. головними центрами театрального життя в Україні стали Харків та Полтава. Саме у цих містах формувалися перші українські професійні театральні трупи (переважно аматорські) та закладалися основи українського національного театру. 1812 р. директором **Харківського міського театру** стає Г.Ф. Квітка-Основ'яненко, який за сумісництвом був у ньому режисером, драматургом і актором. 1814 р. зусиллями І.Ф. Штейна у Харківському театрі було сформовано першу професійну трупу, яка складалася з 40 акторів і ще 20 осіб входило до балетної групи. Через два роки І. Штейн збудував нове театральне приміщення, яке проіснувало до 1841 р., а 1818 р. за пропозицією малоросійського генерал-губернатора М. Репніна група Штейна переїхала до Полтави. Тісно співпрацювали з Харківським театром і майстри сцени: М.С. Щепкін, М. Городенський, П. Барсов, Т.Г. Пряженковська та український актор *К.Т. Соленик* (1811—1851). У репертуарі театру були п'єси І.П. Котляревського «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник»; Г.Ф. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик»; О.С. Грибоєдова «Горе від розуму», комедія М.В. Гоголя «Ревізор», п'єси В. Гюго, В. Шекспіра та Ф. Шиллера.

Вагоме місце в історії становлення професійного театру України посідає і **Полтавський театр** (1818—1821), директором якого був І.П. Котляревський. На жаль, за браком коштів 1821 р. він припинив своє існування. З приїздом до Харкова театральної трупи, у складі якої був кріпосний актор М.С. Щепкін,

розпочинається їх активна співпраця. На харківській сцені М.С. Щепкін став першим виконавцем ролі Виборного у п'єсі «Наталка Полтавка» та Чупруна у «Москалі-чарівнику» (1819). Згодом ці п'єси включили до репертуару московського Малого театру (1822) та Олександрійського театру С.-Петербурга, де вони мали неабиякий успіх. Цікаво, що з ініціативи І.П. Котляревського, М.Н. Новикова і С.Г. Волконського вдалося зібрати необхідну суму грошей для викупу М.С. Щепкіна з кріпацтва. Про любов великого російського актора до українського народу та його культури неодноразово згадували його сучасники. «З незрівняним талантом відтворював він малоросійські типи і нерідко знайомив публіку з Україною і її звичаями більш наочно, ніж історія та поезія», — так писав про М.С. Щепкіна у статті з енциклопедичного словника Брокгауза та Ефрона П.В. Биков. Помер М.С. Щепкін у Ялті, де проходив курс лікування.

6.5. Класицизм та романтизм в українському живописі

Стилістика академічного класицизму ґрунтується на ідеї розумної закономірності світу та облагородженої природи. В образотворчому мистецтві класицизм прагнув до уславлення суспільних ідеалів, піднесених героїчних та моральних почуттів, що відбилося на художній техніці та композиції образу. До **характерних рис класицизму** належать: пошук гармонії почуття та логіки, віра в ідеали морально-прекрасного; ясність, чіткість, благородна простота й урівноваженість композиційного задуму в поєднанні з вишуканістю, відвертим аристократизмом та почуттям смаку; спокійні й урочисті зображувані образи визначаються класичною суворістю у поєднанні із внутрішньою емоційно-психологічною насиченістю. У європейському живописі дотримуватися «правди та величі» класицизму закликали: Н. Пуссен (1594—1665), Ж.Л. Давид (1748—1825), Ж.О.Д. Енгр (1780—1867), а в Росії — А.П. Лосенко (1737—1773), Г.І. Угрюмов (1764—1823). Найпривабливішими жанрами світського живопису стилю були: портрет, картини на історичні та біблійні сюжети, пейзаж і натюрморт. Центром мистецького життя Російської імперії була Петербурзька імператорська академія мистецтв (заснована 1757 р.), в якій панував академізм і на тлі співіснування демократичних устремлінь народно-визвольних рухів зі зміцненням феодально-кріпосницької системи визначалися пріоритети, правила вступу і навчання. Вступити до академії мали право лише люди вільного стану, а кріпакам навчатися було суворо заборонено. Проте поміщикам, що мали за кріпаків талановитих митців, нерідко вдавалося домовлятися із викладачами про відвідування класів малювання їхніми підопічними. Частина з них з часом, коли ті «значною мірою прислужилися російському образотворчому мистецтву» і під тиском громадськості, отримувала волю. У списку українських живописців були вихідці селянського, козацького походження та із родин священиків.

Дмитро Григорович Левицький (1736—1822) увійшов в історію живопису як один із найвизначніших майстрів українського і російського портретного живопису XVIII ст. Народився Дмитро Григорович у с. Маячка Полтавської губернії (за іншими джерелами — у Києві) у сім'ї Григорія Кириловича Носа, який змінив родове прізвище на Левицький і був священиком та відомим гравером. Перші уроки малювання майбутній живописець отримав у батьківській майстерні. З приїздом до Києва 1752 р. відомого російського майстра О.П. Антропова (1716—1795), що керував оформлювальними роботами нещодавно збудованої Андріївської церкви, Дмитро Левицький стає його учнем. Після завершення робіт 1758 р. О.П. Антропов забирає Левицького як свого учня до Петербурга. Починав творчу біографію Д.Г. Левицький як релігійний живописець, а закінчив як портретист. Праця уславленого майстра світського портретного жанру завжди спиралася на ним самим виголошену одного разу тезу: «Хто у чині своєму не по-християнському служить, той служить темряві і князеві її». До найвідоміших робіт Д.Г. Левицького належать: серія парадних портретів «Смолянки» (1773—1777), «Портрет невідомої у блакитному вбранні» (1784), «Портрет князя М.В. Репніна» (1792), «Катерина II в образі Законодавиці у храмі Богині Правосуддя» (1783).

Не менш відомим українським портретистом, що працював у академічній манері, був **Володимир Лукич Боровиковський** (1757—1825). Народився В.Л. Боровиковський у м. Миргороді в козацькій родині, чоловіча частина якої (включно з батьком та братами) служили у Миргородському полку. Однак як батько, так і два його сини були ще й іконописцями, яких запрошували до розписів кількох храмів. Не дивно, що Володимир Лукич пішов сімейним шляхом: спочатку дорогою військовою, а згодом у чині поручика вийшов у відставку і присвятив увесь час малюванню. Коли 1787 р. Катерина II, мандруючи до Криму, зупинилася у «дорожньому палаці» Миргорода і висловила побажання особисто поспілкуватися з майстром, який розписував його, ним виявився Боровиковський. Катерині II розписи сподобалися і вона запропонувала художнику вступити до Академії мистецтв. Після смерті батька Боровиковський таки скористався порадою імператриці. Прибувши до російської столиці, він деякий час проживав у сім'ї архітектора і поета М.О. Львова, з яким затоваришував ще у Миргороді. Неодноразово підтримка і поради надходили і від Д. Левицького. З часом прийшла заслужена слава. За портрет імператриці Катерини II, що прогулюється парком Царського Села, він 1794 р. отримав академічне звання «зарахованого», а через рік за «Портрет великого князя Костянтина Павловича» — звання «академіка». Наприкінці життя у «майстерні Боровиковського» переважно писали лише іконописні образи. Саме його запросили розписати іконостас Борисоглібського монастиря, що поблизу Торжка (37 ікон). Мав Боровиковський і власну приватну школу живопису. Серед талановитих учнів В.Л. Боровиковського був О.Г. Венеціанов.

Доля російського художника-портретиста **Василя Андрійовича Тропініна** (1776—1857) тісно пов'язана з Україною. Народився майбутній художник

у с. Карпова Новгородської губернії у родині кріпака графа О.С. Мініха. Коли графська донька вийшла заміж за графа І.І. Моркова, як посох, до нового господаря перейшла і родина кріпаків Тропініних. Потяг до малювання у В. Тропініна був ще з дитинства, але коли поміщик запримітив його здібності, то відрядив до Петербурга працювати учнем кондитера у будинку графа Завадовського. Та доля талановитого юнака склалася доволі щасливо. На той час Імператорська академія мистецтв не ставила перепон для відвідування академічних класів, і В. Тропінін у вільний час відвідував ці заняття. На здібного учня звернули увагу, і 1798 р. його було запрошено продовжити навчання у майстерні С.С. Щукіна. Справжнє визнання до художника прийшло після академічної виставки 1804 р., на якій була виставлена його картина «Хлопчик, що тужить за своєю померлою птахою» (за мотивами романтика Ж.Б. Грьоза). За визнанням до Тропініна, як «російського Грьоза», прийшла слава. І президент Академії мистецтв О.С. Строганов звернувся до графа Моркова з клопотанням про звільнення Тропініна з кріпацтва, проте той нічого слухати не захотів і вислав його з Петербурга до власного маєтку в Україну в село Кукавка. У маєтку Тропінін отримав посаду кондитера та лакея і, водночас, мав розписати місцеву церкву та писати копії картин відомих європейських майстрів. Саме у цей період розкривається талант художника. «Я мало вчився в Академії, але вчився в Малоросії: я там без відпочинку писав з натури, і ці мої роботи, здається, кращі з-поміж всіх, які я до цього часу написав», — зізнався В.А. Тропінін про період свого перебування в Україні. Очікувану свободу він таки отримав, але аж 1823 року. Після наполегливих клопотань героя 1812 р. генерала М.О. Тучкова та відомого колекціонера П.П. Свініна граф І.І. Морков нарешті погодився надати свободу художнику, якому на той час виповнилося 47 років. Серед найвідоміших робіт цього майстра — «Портрет невідомої з книгою», «Портрет О.Д. Олсуф'ева» та серія селянських портретів простих українців («Портрет українця», «Дівчина з кужелем»).

Класична манера письма з елементами романтизму відповідала і ранньому періоду творчості **Тараса Григоровича Шевченка** (1814—1861), який був улюбленим учнем Карла Брюлова — одного із найпомітніших представників цього стилю в Російській імперії. Першим вчителем живопису Т. Шевченка був художник Ширяєв. До нього на навчання на 4 роки Тараса віддав поміщик Енгельгардт, який після переїзду 1831 р. до Петербурга вирішив використати потяг кріпака до малювання, щоб мати власного художника. Перші роботи молодого Т. Шевченка переважно виконані у техніці акварелі академічної манери класицизму. Як то: портрет поміщика Павла Енгельгардта, композиція «Олександр Македонський виявляє довір'я своєму лікареві Філіпу». У вільний від роботи час Шевченко відвідує Літній сад у Петербурзі, де змальовує статуї античних богів. Саме тоді він уперше почав писати вірші. 1836 рік у житті Т.Г. Шевченка став щасливим. Цього року відбулося знайомство Шевченка з художником *І. Сошенком*, який виявився його земляком. Завдяки зусиллям свого нового товариша Т. Шевченко знайомиться з українським письменником-романтиком Є. Гребінкою, засновником слов'янської філології в Росії В. Григо-

ровичем (1815—1876) та відомим російським живописцем, представником російського романтизму О. Венеціановим (1780—1847). Високо оцінивши талант молодого художника-аматора, Сошенко вмовляє Ширяєва відпустити з ним Шевченка на місяць з метою відвідати зали живопису Товариства заохочення художників. Завдяки цій обставині відбувається знайомство Шевченка з Карлом Брюловим. А вже 1838 р. Карл Брюлов за домовленістю написав портрет вчителя спадкоємця престолу Василя Жуковського з метою викупити молодого поета з кріпацтва. 22 квітня 1838 р. портрет розіграли у лотерею, в якій взяла участь царська родина, і цих грошей було достатньо (2500 рублів), щоб заплатити за свободу художника. 25 квітня Шевченкові вручили відпускну, і він став студентом Академії мистецтв. До найвідоміших картин цього періоду належать: «Мідас, повішений Аполлоном», «Анатомічна статуя Фішера», «Едіп, Антігона та Полінік», «Іезекіїль на полі, всіяному кістками».

Представником пізнього класицизму, схильного до романтизованих образів, вважається учень Д. Левицького та В. Боровиковського **Іван Бугаєвський-Благодарний** (1773—1859). Його пензлю належать портрети В. Боровиковського та А. Іванова.

Не менш цікавим феноменом тогочасної доби були мандрівні художники переважно міщанського та селянського походження. Одним із плеяди таких мандрівних портретистів був **К. Юркевич-Стаховський** («Портрет М.А. Маркевича», «Портрет М.П. Галаган» та ін.). Позначений романтичними тенденціями був і творчий спадок **І. Засідателя**. Переважна більшість його робіт були виконані у жанрі портрета («Портрет жінки з коралами», «Портрет італійської дівчинки»).

6.6. Класицизм та романтизм у скульптурі

Помітний вплив на подальший розвиток української скульптури першої половини XIX ст. мав класицизм, заснований на уявленнях про розумну закономірність світу, піднесених героїчних та моральних ідеалах.

До особливостей української скульптури цієї доби передусім належать її подальша секуляризація (світський характер). У попередні століття розвиток скульптури був тісно пов'язаний із культовими потребами. Віднині поряд із традиційним оздобленням іконостасів у православних храмах та використанням скульптури у храмах католицьких у XIX ст. звертаються до скульптури і у світських потребах. Зразками для наслідування стали провідні західноєвропейські представники цього стилю Ж.Б. Пігаль (1714—1785) та Е.М. Фальконе (1716—1791). Як і в Європі, в Україні попит на жанрові скульптури став досить помітним. Проте найвиразніше ідеї величі імперських здобутків знайшли вираз у скульптурі монументальній. Велику увагу приділяли і надгробкам.

Щоб отримати знання і відшліфувати навички майстерності різця, українці змушені були їхати до Петербурзької академії мистецтв, яка на той час стала

художнім центром у цій царині. Цікаво, що у списку професорсько-викладацького складу академії досить швидко зріс відсоток українців за походженням, які користувалися повагою, викладали і мали вплив на розвиток скульптури у Російській імперії. Натомість розвиток скульптури в Галичині представлено переважно митцями неукраїнського походження в стилістиці й манері, характерній для Австро-Угорської імперії.

Однією з перших пам'яток монументальної скульптури класицизму в Україні став **монумент Слави у Полтаві** (1805—1811), який зведено як пам'ятний знак про Полтавську битву 1709 р. Автором проекту став **Тома де Томон**, який взяв за основу попередній, але відхилений у Петербурзі, проект полтавського губернського архітектора **Михайла Амвросимова** (1776—1825). Монумент — встановлена на кубоподібному гранітному п'єдесталі тріумфальна колона, увінчана зображенням одноголового орла з лавровим вінком у дзьобі та стрілами у пазурах. Висота колони становить 10,74 м, а розмах крил орла — близько 3 м. За наказом Петра І тріумфальна колона була вилита з трофейних гармат шведів. З переплавлених гармат було створено й елементи оздоблення її п'єдесталу, скульптурні панно якого виконав *Ф. Щедрін*.

Зведення тріумфальної колони на честь славетної події чи то прославленої особи для доби класицизму було досить типовим явищем. До відомих пам'яток такого типу в стилі ампір належить зведена за проектом архітектора м. Києва **Андрія Івановича Меленського** (1766—1833) тріумфальна колона на честь повернення Києву магдебурзького права. Саме А.І. Меленському належить план забудови Подолу та керівництво роботами з відбудови міста після нищівної пожежі 1811 р. Він брав участь і в розробці генерального плану Києва та проекту прокладання кількох магістральних вулиць столиці України (нинішніх — Грушевського, Сагайдачного, Великої Васильківської та ін.). Не менш величним вважається і зведений у цьому стилі в Севастополі архітектором **Олександром Брюловим** пам'ятник капітану брига «Меркурій» О. Козармському (1834), що прославився подвигом у битві з турецькою ескадрою.

До представників цього стилю, українців за походженням, але що навчалися у Петербурзькій академії і у зарубіжній літературі переважно вважаються митцями російської школи, належать М. Козловський, І. Мартос та К. Климченко. **Михайло Козловський** (1753—1802) отримав ґрунтовну освіту в Петербурзькій академії мистецтв під керівництвом відомого педагога Н.Ф. Вілле і був вихований на традиціях тоді ще впливового стилю рококо. Проте мандрівка до Риму та творчі настанови Антона Лосенка спонукали талановитого скульптора переосмислити набуте. Згодом з'явилося тяжіння до гармонійної форми і досконалого пластичного моделювання. У доробку найвідоміших його робіт: мармуровий портрет Катерини II (1783), пам'ятник О. Суворову в Санкт-Петербурзі (1799—1801), гіпсова статуя **«Полікрат»** (1790). Але справжню славу принесла автору статуя з позолоченої бронзи **«Самсон»** (1801—1802). Скульптура замовлялася для петергофських фонтанів і стала центральною фігурою так званого Великого каскаду. Алегоричний образ старозавітного Сам-

сона, що розриває пащу лева, уособлював (за задумом Петра I) переможну Росію, а лев — переможену Швецію (у державному гербі якої лев є центральним символом). З 1794 р. М. Козловський отримав посаду професора скульптури Петербурзької академії мистецтв і зажив слави талановитого педагога, серед найвідоміших учнів якого В. Демут-Малиновський та С. Пимонов.

Почесне місце у списку представників класицизму в українській скульптурі посідає і співучень М. Козловського **Іван Мартос** (1754—1835). Козацький рід Мартосів мешкав у м. Ічня на Чернігівщині. Жага до навчання і бажання реалізувати той талант, який відкрився у юнака ще вдома не без участі його дядька (ічнянського сотника, який мав великий хист до різьбярства), привели І. Мартоса до Петербурзької академії мистецтв. Після її закінчення Мартос на шість років від'їздить до Риму і стає учнем славетного А. Канови. Після повернення на батьківщину І. Мартоса чекав успіх і слава, як його називали сучасники, «Фідія XIX століття». З 1794 р. він посів місце професора Петербурзької академії мистецтв, а 1814 р. отримав посаду її ректора. Багатогранність свого таланту скульптор розкрив передусім у монументальній скульптурі. До найвідоміших його скульптур належать: пам'ятник зображеному в римській тозі (як уособлення образу мудрого і справедливого правителя) градоначальнику А.Е. Ришельє (1823—1828) в Одесі; пам'ятник Мініну і Пожарському (1804—1818) в Москві; скульптурна група для Казанського собору в Петербурзі. В Успенському соборі Києво-Печерської лаври було встановлено зведений І. Мартосом спільно з архітектором Тома де Томоном надгробок фельдмаршалові П. Рум'янцеву-Задунайському (1797—1805). Ним було виконано і медальйон з героїзованим портретом для надгробку останнього гетьмана України Кирила Розумовського (1803—1805) в Батурині, який, на жаль, не зберігся. Більшу частину життя Іван Петрович Мартос прожив в російській столиці, але пошану до своєї батьківщини зберіг у своєму серці назавжди. Красномовним свідченням тому слугує авторський надпис на пам'ятнику великоросійського патріотизму Мініну і Пожарському: «Сочиниль и изваяль Иоаннь Петрович Мартось родом из Ични».

Не менш талановитим скульптором українського походження сучасники вважали **Костя Климченка** (1816—1849), що подавав великі надії, але помер дуже молодим. До відомих його робіт належать статуї «Нарцис, що дивиться у воду» та «Вакханка». Окрасою дніпровських схилів Києва понині є пам'ятник князю Володимиру Святославовичу (1850—1853), проект якого і барельєфи на постаменті розроблено у стилі пізнього класицизму учнем М. Козловського білорусом **Василем Демутом-Малиновським** (1779—1846) у співавторстві з Олександром Тоном та скульптором (статуя) Петром Клодом (1805—1867). Образ князя з хрестом у правій руці стоїть на постаменті, що має вигляд церкви. Постамент прикрашають барельєфи зі сценами хрещення Русі.

На початок XIX ст. припадає розквіт **монументально-декоративної скульптури**, яка розвивалася під безпосереднім впливом садово-паркової архітектури. Подальша еволюція палацової архітектури та садиб місцевої знаті,

що традиційно оточувалися садами та парками, полягала у використанні алегоричної скульптури, що вільно стоїть, або ж скульптури на міфологічні сюжети. До найвідоміших з-поміж них зараховують дендропарки: графа С.Щ. Потоцького «Софіївка» в Умані (під керівництвом Л. Метиеля), «Олександрія» у Білій Церкві, «Тростянець» на Чернігівщині та ін. Наслідуючи петербурзьку еліту, алегоричними скульптурами прикрашали свої маєткові ансамблі Тарновські у Качанівці, Кочубеї в Диканці, Розумовські в Батурині та Почепі, Рум'янцев-Задунайський у Вишеньках.

Ще одним напрямом розвитку скульптури цієї доби був скульптурний **надгробок**. Найбільшим попитом він користувався у Галичині. Найвідомішою скульптурою цього типу є надгробок С. Борковській (1816) роботи **Антоніо Канова**, встановлений у Домініканському соборі Львова. Помітний слід залишили випускники Віденської академії мистецтв брати **Гартман** та **Йоган Вітвери**. Архітектурно-скульптурна група з постатями плакальниць складає мармуровий надгробок К. Яблоновської роботи Г. Вітвера (1774—1825). Його ж різцю належить кілька меморіальних пам'ятників на Личаківському цвинтарі Львова: надгробок Софії Зігель і Юзефу та Терезі Шабінгер (1808). Г. Вітверу львів'яни мають завдячувати зведенням на Площі Ринок чотирьох фонтанів, прикрашених статуями Нептуна, Діани, Адоніса та Амфітрити. Не менш шанованим у Галичині був і зачинатель династії скульпторів **Антон Шимзер** (1790—1836). На Личаківському цвинтарі збереглися трифігурна композиція родинного надгробку Трензелів-Бреєрів-Венклів (1830) та вапняковий надгробок А. Голембській (1825). Талановитим скульптором був і його молодший брат Йоан Баптист Шимзер, що більше тяжів до реалізму. Помітний слід в історії львівської скульптури залишили **Ципріян Годебський** (1835—1909), також відомий як автор кількох надгробків на Личаківському цвинтарі Львова і погруддя Т.Г. Шевченка, та **Гаврило Красуцький** (1837—1885). Найвідомішою роботою Г. Красуцького вважаються барельєфні вставки на львівському будинку по вул. Вірменській, 23. Над вікнами першого поверху будинку і у прямокутних нішах між пілястрами розміщено барельєфні вставки, що символізують чотири пори року і зображують сцени сільського життя: «Весна» — оранка у полі, «Літо» — жнива, «Осінь» — чищення льону, «Зима» — сцена з українського весілля. На рівні третього поверху розміщений фриз барельєфів із зображеннями зодіакальних знаків. Не менш цікавим оздобленням милують погляд барельєфи будинку № 8 на Площі Ринок та скульптурна композиція «Алегорія Хроноса» перед будинком по вул. Вірменській.

6.7. Класицизм, романтизм і еклектизм в українській архітектурі XIX ст.

XIX ст. увійшло в українську історію не лише промисловим переворотом. Розвиваються цукрова, винокурна, борошномельна галузі, жвавішає торгівля,

з'являються промислові центри, що спонукають до розвитку будівництва. На XIX ст. припадає формування плановості та активність розбудови міської архітектури. Швидкими темпами забудовуються Київ, Одеса, Харків, Полтава, Чернігів, Львів та ін. міста. Проте якщо у першій половині XIX ст. домінував класицизм, у середині — романтизм, то його кінець позначений еклектизмом.

Родоначальником архітектурного класицизму дослідники називають **Андре Палладіо** (1508—1580), який поставив собі за мету наслідувати форми античної класики. Під впливом філософії Просвітництва ця тенденція набула визнання у Франції доби Людовіка XVI (1774—1792), а згодом поширилася усією Європою. Так, пихате аристократичне бароко відходило у минуле і поступалося місцем «шляхетному лаконізму» класицизму. До найвідоміших представників європейського класицизму належать: Ж. Андруен-Монсара (1646—1708), Ж.А. Габріель (1698—1782), М.Ф. Казаков (1738—1812), А.Н. Вороніхін (1759—1814). У Російській імперії класицизм витіснив бароко за доби Катерини II. У часи правління її сина Павла I та онуків Олександра I і Миколи I він став офіційним стилем імперії. В Австрійській імперії доби правління династії Габсбургів класицизм також визнавали єдиним стилем, здатним продемонструвати непохитність і велич імперської влади.

З метою підпорядкувати і поставити на контроль архітектурну діяльність у державі представники влади обох імперій посилювали бюрократичний апарат і дбали про виховання відповідних кадрів. Зодчі та інженери здобували освіту в Петербурзькій академії мистецтв, Інституті корпусу інженерів шляхів сполучення у Петербурзі, Палацовому архітектурному училищі Москви, Академії образотворчих мистецтв та Вищій технічній школі Відня. Користувалися авторитетом і Академії красних мистецтв у Варшаві та Кракові. Важливу роль приділяли адміністративному апарату та контролю за ним. На території України, що входила до складу Російської імперії, були введені посади не лише губернських, але й міських архітекторів. Діяльність будівельних комітетів та комісій контролювалася губернаторами і градоначальниками, а проекти важливих споруд у столицях здебільшого затверджувалися самим імператором. Так, з'являється поняття «типового проектування». 1803 р. видаються Зразкові проекти казенних будівель, 1819 — проекти станційних будинків, 1824 — церков, а 1828 — тюремних споруд та будинків віце-губернаторів. Посилився контроль і над приватним будівництвом. У 1809—1812 з'являються зразкові проекти для фасадів приватних будинків, а у 1811 — для воріт і огорож. Нарешті, 1803 р. наказом було заборонено зводити дерев'яні церкви у бароковому стилі. Так, класицизм став єдиним імперським стилем. Однак упродовж півстолітньої історії його домінування вирізняють декілька його різновидів:

– **катеринински класицизм**, що сформувався наприкінці XVIII ст., характеризувався камерністю, тендітністю та строгим лаконізмом;

– **ампір** (фр. імперія), відомий ще як олександрійський класицизм, сформувався на початку XIX ст. у Франції доби Наполеона Бонапарта. Культ сили, героїки й імперської величі витісняє попередню демократичну строгість,

з'являється попит на розкішну декоративність рельєфу давньоримського зразка, яким прикрашають стіни будинків (гірлянди, обладунки, зброя, сюжетні композиції);

– **академічний класицизм** (друга чверть XIX ст.), його називають ще миколаївським, виділяється стриманим декором, пропорційністю та лаконічністю.

Усі три різновиди **класицизму мають спільні риси**: раціоналізм, простота, ясність, чіткість задуманого плану; довершеність форм, самодостатність і цілісність; звернення до симетрично-осьових композицій (квадрат, циліндр, прямокутник). Стають популярні і ротонди, замкнуті в кільце; основний елемент фасаду такої споруди — це античний портик з іонічними чи тосканськими капітелями; для зовнішнього декорування характерним є використання ордерних мотивів: пілястрів, рельєфних фризів; віконні прорізи геометричні та стримано декоровані, а куполи, фронтони і аттики прикрашені напівкруглими та круглими вікнами без використання фігурної ліпнини; основним будівельним матеріалом залишається деревина, проте великим попитом користувалася випалена цегла. Стіни зведеної будівлі покривалися штукатуркою і фарбувалися у світлі тони (білий, жовтуватий, світлоблакитний); з'являється попит на бронзові скульптурні прикраси.

Типологія архітектурних споруд. З посиленням впливу держави на соціально-економічне та культурне життя суспільства на поч. XIX ст. зріс попит на споруди громадського призначення, а початок промислового перевороту спонукав до будівництва виробничих споруд. На території України з'явилася така ієрархія архітектурних споруд: культові, громадські, житлові, виробничі.

Культові споруди. До особливостей будівництва храмових споруд цього стилю відносять простоту форм, лаконічність і деяку суворість зовнішнього вигляду. За об'ємно-просторовою організацією православних храмових споруд виокремлюють п'ять типів: класичні хрестово-купольні, безстовпні хрещаті, центричні ротонди та тетраконхи, базилікальні та зальні. Частина крестово-купольних храмів будувалася окремо від дзвіниць (церква Різдва Христового у м. Прилуки 1806 р. і в селі Усатове на Одещині 1822 р.), а частина — сполучалася з ними через нефи. До зразків храмової архітектури **раннього класицизму** зараховують: прикрашений чотириколонним доричним портиком Святодухівський собор у Херсоні (1804—1836) архітектора *В. Ярославського*, Олександро-Невський собор у Сімферополі (1821р., архітектори — *І. Колодін* та *Л. Шарлеман*), Покровський собор в Ізмаїлі (1822—1836, архітектор — *Дж. Торічеллі*) та Катерининський собор у Херсоні (1781—1786, архітектор — *І.Є. Старов*). Катерининський собор у Херсоні зведено коштом князя Г.О. Потьомкіна-Таврійського, він став місцем його поховання. Унікальність цієї пам'ятки архітектури полягає у тому, що його стіни, зведені із блідо-жовтого вапняку, з метою досягнення ефекту величної старовини не покривалися штукатуркою. Собор прикрашають чотири ніші, у яких розміщено мармурові скульптури апостолів Петра і Павла та мучениць Варвари і Катерини. Образ св. Катерини має портретну схожість із імператрицею Катериною II, фаворитом якої був князь

Г.О. Потьомкін-Таврійський. Однак під час перебування у Херсоні імператриця відвідала храм і просила перейменувати собор у Спаський.

Чимало храмів будували і в стилі ампір, але усі вони несуть на собі відбитки стилістики попередніх епох. До храмових пам'яток цього стилю належать: Спасо-Преображенський собор на Соборній площі м. Одеси (1796—1808), дзвіницю Флорівського монастиря (1821) та Різдвяну церкву в м. Києві (1809—1814) архітектора *А.І. Меленського*. Унікальність Різдвяної церкви полягає у нестандартності планування: основний об'єм храму складає форму восьмигранника, до якого із західного боку прилягає прямокутна у плані двоярусна дзвіниця, а зі східного — напівкругла апсида. Купол храму має вісім круглих вікон-люкарн, а північний і південний боки храму прикрашені чотириколонними портиками тосканського ордену. Саме у цьому храмі 6 травня 1861 р. над труною з прахом Т.Г. Шевченка було відправлено заупокійний молебень, а потім тіло перевезено до Канева для перепоховання. Цікавою пам'яткою архітектури у стилі ампір, що має форму ротонди, вважається Миколаївська церква на Аскольдовій могилі в Києві (1810), зведена також А.І. Меленським.

До пам'яток зрілого класицизму відносять: Спасо-Преображенський собор м. Дніпропетровська (1835, *А. Захаров*), Миколаївську церкву в Люботині (1843). За перлиною українського класицизму — п'ятиярусною дзвіницею Успенського собору м. Харкова (1844, *Є. Васильєв*) надовго закріпилася слава найвищої міської дзвіниці Російської імперії. Разом із хрестом вона сягає 93 м, поступаючись місцем тільки парафіяльній дзвіниці Києво-Печерської лаври (96,5 м). За легендою, архітектор Є. Васильєв подав до Петербурга проект, у якому вказав не загальну висоту споруди, а кожного яруса окремо. За чинними неписаними правилами, проект мав шанс бути затвердженим лише у тому випадку, коли б її висота не перевищувала висоту московської дзвіниці «Іван Великий» (81 м). За такої хитрої вигадки проект було затверджено. А 1862 р. на п'ятому поверсі споруди в округлі вікна було встановлено триметровий годинник.

Поряд із православними храмами зводяться і **католицькі,** в основі яких залишається, як і раніше, базилікальна тринефна структура. До такого типу належать: храм св. Трійці у Лещині на Житомирщині (1805), св. Варвари у Бердичеві (1826). Цікавими пам'ятками є також: Олександрійський костел у м. Києві (1842, архітектори *Піллер, Ф. Мехович*), костели у містечках Стара Сіль (1829), Старий Самбір і Підбуж (1830) за проектами А. Вондрашки. У цьому стилі зведено й уніатські церкви у Золочеві та Снятині. Елементи класицизму упізнаються і у датованих цим часом еврейських синагогах, що були зведені у Чернівцях (1840-і р.), Катеринославі (1837—1843) та у молитовному залі з куполом (темпалі) на Площі Ринок у Львові (1846, *Я. Левицький, Й. Зальцман*).

Палацова архітектура XIX ст. демонструє більше розмаїття і відхід від традиційних рішень попередньої доби. Унікальною пам'яткою палацової архітектури катерининського класицизму є **палацовий комплекс у Качанівці** на Чернігівщині, що був офіційною резиденцією голови Малоросійської колегії

та генерал-губернатора Малоросії графа П.О. Рум'янцева. Проект комплексу розробив московський архітектор *К. Бланк*, а звів український зодчий *М. Марципанов*. Окрасою центральної частини головного фасаду двоповерхової будівлі палацу є шестиколонний портик тосканського ордеру, з обох боків до якого прилягає прикрашена вазами балюстрада та два одноповерхові флігелі. Центральна частина споруди завершена півсферичним куполом на барабані якого розміщений ряд округлих вікон. На території комплексу М. Марципановим 1828 р. зведена і Георгіївська церква. Навколо палацу розбитий англійський парк з амфітеатром, скульптурами, павільйонами та містками, що з'єднували береги 12 штучних ставків.

Перлиною палацової архітектури вважається зведений у стилі олександрійського класицизму (ампір) **палац Кирила Розумовського** (1799—1803) на Чернігівщині у Батурині. Проект споруди виконав улюблений зодчий Катерини II останніх років її правління шотландець *Чарлз Камерон* (1743—1812). Не менш відомий італійський зодчий *Антоніо Рінальді* (1710—1794), якого малоросійський гетьман 1751 р. взяв на службу, довкола палацу заклав парк. Прямокутна у плані будівля з рустованим цоколем та гладкими стінами на всю ширину лицевого фасаду перекрита восьмиколонним портиком іонічного ордеру. Для будівництва споруди використовувалися матеріали місцевого походження: карнизи виконані із блоків пісковика, привезених із Новгорода-Сіверського, а цегла — із місцевих заводів. Цікавою пам'яткою палацової архітектури є і **садиба Галаганів** у с. Сокиринці на Чернігівщині. За проектом *Г. Дубовицького* у 1823—1829 роках граф Гнат Галаган збудував родовий маєток у стилі пізнього класицизму. Стіни двоповерхової споруди обрамлені рустом та пілястровими лиштвами, а центральна частина її увінчана куполом зі шпилем. Фасади палацу прикрашають восьмиколонні портики іонічного ордеру та античні статуї. Навколо палацу 1829 р. було закладено англійський парк, площа якого складала 427 га. У Південній Україні палацові комплекси з парковою інфраструктурою було зведено у селах Томаківка, Мануйлівка та Щастя на Донеччині. Неподалік м. Сімферополя у селі Салгирка за проектом **Ф. Ельсона** 1826 р. зведено садибний палац губернатора Д. Наришкіна.

Активно будувалися палаци, особняки і в містах. До відомих пам'яток палацової архітектури міського типу стилю ампір належать: двоповерховий особняк із шестиколонним портиком іонічного ордеру О. Полоцької-Наришкіної по вул. Софіївській № 5 в Одесі (1823); палац Шидловського на Приморському бульварі № 9 м. Одеси (1830, архітектор *Ф. Боффо*). У Харкові збереглися особняки цього стилю по вул. Чернишевській № 14 (архітектор *В. Лобачевський*), Міщанській № 16 (архітектор *А. Тон*). У Києві цікавими є особняк з мезоніном по вул. Московській № 40, фасад якого прикрашений шестиколонним портиком, та особняк по вул. Покровській № 5, фасад якого прикрашений спарованими колонами тосканського ордеру.

Житлові споруди. Поряд із будівництвом палаців та особняків для задоволення потреб населення, прибулого до адміністративних та торговельних

міст, зводили так звані прибуткові будинки, квартири у яких винаймалися. Багатоквартирні будинки приносили прибуток їхнім власникам, тому і називалися «прибутковими». Такі будинки збереглися по вул. Сагайдачного, Андріївській у Києві, по вул. Павличенка у Севастополі — будинок Волохова, на вул. Ерделівській № 23 у Херсоні. Для заможних квартиронаймачів пропонувалися розкішні квартири у буд. Милованової (1837, архітектор *Ф. Боффо*), на розі вул. Дерибасівської та Колодязного провулку (1835, архітектор *Дж. Торрічеллі*) в Одесі. Цим часом датуються і перші готелі, що були зведені для гостей з тимчасовим перебуванням на Приморському бульварі в Одесі та респектабельні «Руський» і «Англійський» у Львові.

Громадські споруди. Значний вплив на будівництво громадських споруд початку XIX ст. мали новий територіальний поділ України та реорганізація системи управління. Як наслідок, виникла потреба у будівництві нових адміністративних споруд. 1803 р. архітектором **А. Захаровим** розроблено і затверджено три типові проекти для будівництва казенних (тобто адміністративних) споруд — палаців вищих місцевих чинів, а Т. де Томон для будинків губернських міст розробив аж 16 типових проектів і не лише для генерал-губернатора, віце-губернатора, але й для будинків поштмейстера, поліцмейстера, заміського будинку і навіть «російської парової лазні».

Зразком олександрійського класицизму (ампір) в Україні є єдиний і унікальний ансамбль Круглої (початково — Олександрійської) площі у Полтаві (1809—1813), будівництво якої співпало з ювілеєм святкування столітньої річниці Полтавської битви. У центрі площі встановлено монумент Слави, навколо якого розбито парк. По колу навколо парку зведено дво- і триповерхові будівлі у стилі ампір: будинок генерал-губернатора та губернські присутственні місця (1810, архітектор *А. Захаров*), Малоросійський поштамт (1809, архітектор *Є. Соколов*), Дворянське зібрання (1810, архітектор *М. Козаков*). Усі будівлі ансамблю прикрашено шестиколонними портиками, що об'єднує їх у цілісний ансамбль.

Гідними уваги з-поміж **палацових** споруд для урядових осіб є будинок градоначальника в Одесі (1826—1829, архітектори *Ф. Боффо, А. Мельников*) та будинок губернатора у Львові (1821, архітектор *Хельман*). Перший поверх таких споруд за своїми функціональними характеристиками був робочим, а другий — призначений для житла. Для розміщення судових установ, численних комісій та комітетів за проектом А. Захарова зводилися **губернські присутственні місця.** Такий тип адміністративних споруд зведено не лише у Полтаві, але й у Києві, Чернігові, Сімферополі, Василькові, Лохвиці. До громадського типу споруд належать також: поліцейські будинки; будинки різних відомств (традиційно — це були одноповерхові споруди з мезоніном); контрактові будинки для укладання торговельних угод та оформлення оптових операцій з біржовим залом та конторськими приміщеннями, як Одеська біржа архітектора Ф. Боффо та Контрактовий будинок у Києві (арх. А.І. Меленський).

Окреме місце посідають торговельні споруди — так звані **гостинні двори** як своєрідна перехідна ланка до торгових центрів у вигляді базарних площ,

забудованих лавками та галереями. Споруди такого типу зводилися у всіх містах (Київ, Одеса, Біла Церква), а у містечках як їх спрощений варіант — торгівельні ряди (Ніжин, Лебедин, Стародуб). На початку XIX ст., на відміну від Галичини, у Росії у зв'язку з обмеженням прав міського самоврядування будівництво ратуш практично припиняється. У стилі класицизму зведено ратуші у Бережанах (1811), Самборі (1844), Добромилі. На зміну військовим шпиталям та лазаретам прийшли цивільні міські лікарні та богадільні. Цікавою видається пам'ятка такого типу у Херсоні — морський шпиталь (1808, архітектор *А. Захаров*). Між іншим, нерідко за зовнішнім виглядом лікарні нагадували садибні палаци. Цікавою видається споруда з гладенькими стінами і шестиколонним доричним портиком міської лікарні в Одесі (1821, архітектори *Фр. і Дж. Фраполлі*). Лікарні такого типу збудовано в Чернігові, Пирятині, Керчі, Катеринославі та Ромнах.

У часи Просвітництва зросла потреба і у **вищих навчальних закладах**, тому стало актуальним будівництво споруд цього типу. Перший університет на території України, заснований у Львові, тривалий час не мав власного приміщення, і лише 1848 р. його перевели у триповерхову споруду із внутрішнім двором (архітектор *Ф. Штадлер*, 1844). Така ж доля спіткала й університет у Харкові, який розмістили у колишньому палаці губернатора (1777, проект — *М. Тихменьов, П. Ярославський*). Відомою пам'яткою цього типу вважається центральний корпус університету св. Володимира (нині — Національний університет ім. Тараса Шевченка), який пізніше стали називати «червоним» (1837—1842). Зведена у вигляді чотирьох триповерхових корпусів споруда у плані має вигляд чотирикутника з внутрішнім двором. Корпус Київського університету зведено за проектом *Вікентія Беретті*, син якого *Олександр Беретті* продовжив справу батька і розробив проект анатомічного театру (1853) для студентів медичного факультету та добудував спроектовану батьком в університетському саду першу метеорологічну станцію.

З розгалуженням межі середніх та початкових навчальних закладів з'являється потреба у будівництві і таких споруд. На той час повну середню гуманітарну освіту отримували в гімназіях, що поділялися на чоловічі та жіночі. Корпус Олександрійської чоловічої гімназії зведено 1850 р. на бульварі Шевченка у Києві за проектом О. Беретті. Його батько, В. Беретті, у стилі ампір розробив проект корпусу Інституту шляхетних дівчат у Києві (1843). Аналогічна за призначенням споруда Інституту шляхетних дівчат в Одесі зведена за проектом *Ф. Боффо* (1833). Цікавою пам'яткою архітектури є і зведений коштом графа І. Безбородька корпус ліцею у м. Ніжині, який своїм виглядом нагадує панський палац (1824, архітектор *Л. Руска*), за що у радянські часи серед містян закріпилася його назва — «дворянське гніздо».

Початок доби архітектурного еклектизму. У середині XIX ст. класицизм вичерпав себе і у світовій архітектурі з'явилися ознаки кризи. Подальший її розвиток пішов дещо оригінальним шляхом — це була спроба створити нове на основі поєднання елементів уже добре відомого. Змішування елемен-

тів різних стилів на основі одного із них і увійшло до історії під назвою «**еклектизм**» (від грец. εΚλεδιο — вибирати). Зважаючи на розмаїття стилів минулих епох і шляхів їх переосмислення, у назвах стилістичних напрямів еклектизму з'явилася приставка «нео-» (від лат. новий) або ж «псевдо-» (від лат. штучний, фальшивий), що додається до назви того стилю, на основі якого вибудовувалася стилістика майбутньої споруди. Так у європейській, а з часом і в українській архітектурі з'являється неоготика, неоренесанс, необароко, неокласицизм і неоромантизм. Деякі мистецтвознавці архітектурну еклектику ще називають **історизмом** (на підставі необхідності дослідження архітектурного матеріалу минулих епох) або **ретроспективізмом** (звернення до минулого), а романтизм характеризують як один із різновидів еклектизму.

На територію України **романтизм** прийшов з Росії у середині XIX ст. Своєю назвою романтизм виказував захоплення «романтичним минулим» доби Середньовіччя, яке надихало майстрів на пошук нових форм, і став своєрідним відгуком на національні революції 1840—1870 років. Саме тому особливістю цього напряму стало набуття у його естетиці яскраво виражених регіональних (національних) рис. Так, англійський романтизм увібрав риси готики, в Іспанії з'являються елементи мавританського стилю, а у Німеччині — елементи епохи династії Каролінгів. Для Російської імперії національним різновидом романтизму став **російсько-візантійський стиль** (відомий ще як **псевдовізантизм**, або ж **неовізантизм**) з відповідними «імперськими» амбіціями, що звертається до зодчества Візантії у період її злету і доби хрещення Русі. Ось чому неовізантизм перетворився в державний і доволі уніфікований стиль. В історії його становлення виділяють три етапи, що відповідають періодам правління трьох російських імператорів. *Стиль Олександра II* (1855—1881), для якого характерним є включення «візантійських» рис у стилістику панівного на той час класицизму. Перші пам'ятки цього стилю були збудовані К. Тоном (сином зодчого А. Тона). *Стиль Олександра III* (1881—1894) — засновником якого вважають В. Шретера і до особливостей якого належать: примхливість силуетів та багатогранність об'ємів, використання численних рельєфних елементів (цегляних зубців, східців), відмова від штукатурення, за що і отримав назву «цегляного стилю». Третій етап — *стиль Миколи II* (1894—1917) — характеризується наявністю елементів модерну (сецесії).

Переважна більшість споруд у стилі неовізантизму — церковного (храми) або адміністративного призначення (міністерства, присутственні місця). До відомих пам'яток неовізантизму відносять: унікальну серед небагатьох збережених донині пам'яток у «цегляному стилі» — резиденцію буковинських митрополитів у м. Чернівцях (архітектор *Й. Главка*, 1873); Благовіщенський собор у м. Харкові (проект *М. Ловцова*, 1888—1901); трапезну церкву Києво-Печерської лаври з церквою Антонія та Феодосія (архітектор *В. Ніколаєв*, 1895). Лики святих і біблійні сюжети на стінах та зведеннях стелі виконано художниками у дещо романтичній манері письма І. Їжакевичем, А. Лаковим та Г. Поповим; Свято-Пантелеймонівський собор у Феофанії під Києвом (проект *Є. Єрмако-*

ва, 1912). На особливу увагу заслуговує зведений благодійним коштом за проектом *І. Строма* на честь 900-річчя хрещення Русі Володимирський собор у м. Києві (1862—1895). Під час його тривалого будівництва (упродовж 33 років) до проекту неодноразово вносилися зміни (архітекторами П. Спарро, О. Беретті, Р. Бернардом). Тому особливістю цієї пам'ятки неовізантизму вважають напластування стилістики усіх трьох етапів становлення цього стилю. Собор відомий і своїм фресковим розписом. До роботи було залучено художників російського символізму і романтизму: В. Васнецова, М. Нестерова, М. Врубеля.

Зразком **неоготичного** стилю вважається зведений у 1899—1909 роках Миколаївський костел у Києві. Проект споруди був запропонований С. Валовським, але керував будівництвом В. Городецький. Дві високі стрілчасті вежі рясно покриті готичним візерунком, виконаним із бетону, проте на відстані він справляє враження кам'яного. Стрункі пропорції і ясність композиційної структури роблять цю споруду напрочуд легкою. Інтер'єр храму прикрашений вітражами та настінними розписами. До пам'яток так званого **«чистого» неоренесансу** відносять палац Потоцьких у м. Львові, що збудований за проектом Луї де Верні (1880). Парадний вхід споруди прикрашений арковим портиком із іонічними колонами. При декорації його стін використовують руст, пишну ліпнину (консолі та балюстради), фігурну лиштву. Досить популярним у цю добу був і **неокласицизм**. Переважна більшість споруд цього стилю були адміністративного та торговельного призначення. До пам'яток неокласицизму належать зведений В. Городецьким у Києві Музей старожитностей і мистецтва (1897—1900, нині — Національний художній музей України) та Будинок купецького зібрання (1882, нині — Національна філармонія) за проектом В. Ніколаєва.

Значну частину особняків та багатоквартирних будинків було збудовано виключно за індивідуальним проектом, при цьому поєднувалося декілька стилів. Булі і такі, у яких перший поверх було зведено у стилі ренесансу, другий — бароковий, а третій — у стилі класицизму. Відчутним впливом романтизованої давнини вражав Голіцинський палац. Однак справжнім шедевром архітектури цього стилю вважається **Воронцовський палац в Алупці,** будівництво якого було розпочато графом Воронцовим 1824 р. До роботи було залучено відомих зодчих *Ф. Ельсона* («Азіатський павільйон», «Чайний будинок»), *Ф. Боффо, Е. Блора та В. Гунта.* Проект палацу у традиціях англійського зодчества спроектував Ф. Боффо таким чином, щоб його місце розташування відповідало рельєфу Кримських гір, і завдяки цьому палац органічно вписався у навколишній ландшафт. Стилістика споруди охоплює елементи різних стилів: готичного, ренесансного і мавританського. Південний вхід вирізняється особливою розкішшю. Викликає подив підковоподібна арка з різьбленням у ніші по гіпсу, де переплітаються малюнок тюдоровської квітки з мотивом лотоса та шість разів вписаний надпис: «І немає переможця крім Аллаха». Бібліотечний і господарські корпуси, що своїм виглядом нагадують середньовічний замок, та паркові споруди спроектовано Е. Блором та В. Гунтом. До особливостей пала-

цового будівництва належать і зведені поблизу нього широкі тераси, що прикрашені мармуровими фонтанами, вазами та водограями. Поблизу палацу на 40 га розбито розкішний парк, прикрашений скульптурами у цьому ж стилі.

До різновидів еклектизму відносять і боз-ар. **Боз-ар** (від франц. витончене мистецтво) на відміну від романтизму вирізняється чітким наслідуванням класичних традицій. Батьківщиною боз-ару вважається Франція. У паризькій школі образотворчих мистецтв було вироблено її канони: синтез елементів італійського ренесансу з французьким бароко, якому відповідають масивність форм та пишнота декору (використання ліпнини, скульптури, барельєфів тощо). На хвилі піднесення економічного зростання в добу правління Олександра III (1881—1894) у російських можновладців з'явилася потреба втілити у камені ідею заможності, розквіту та багатства. Бажання задекларувати ідею процвітаючої імперії і її громадян було характерним і для Австрійської імперії. Французький боз-ар чудово міг впоратись із вирішенням цього завдання. Переважну більшість споруд у цьому стилі збудовано для цивільних потреб: бібліотек, академій, театрів, банків. Однак імпортований із Франції стиль увійшов до російської та австрійської історій під іншою назвою. У Російській імперії боз-ар називали ***псевдоренесансом***, або ***французьким стилем*** і його впливовість була така, що навіть грошові купюри у період обігу з 1890 по 1900 роки оформлялися архітектурним декором у цьому стилі. У Австрійській державі цей стиль назвали по-іншому — ***віденський неоренесанс***. Виразними зразками архітектури боз-ар в Україні є три найвідоміші оперні театри: в Одесі (за проектом архітекторів мюнхенської школи *Г. Гельмера* та *Ф. Кельнера*, 1884), у Львові (за проектом архітектора *З. Горголевського*, 1900) та у Києві (за проектом московського зодчого *В. Шретера*, 1901). У цьому ж стилі було зведено Український музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської у м. Чернівцях (за проектом *Г. Гельмера* та *Ф. Кельнера*, 1905). Однак на відміну від трьох попередніх споруд для музично-драматичного театру характерною особливістю є поєднання багатої ліпнини на барокових фронтонах з легкими вигинами, притаманними новому стилю «сецесіон» (або ж «модерн»). Поєднання стилю боз-ар з елементами модерну робить цю пам'ятку архітектури унікальною у Європі.

6.8. Освіта та наука на українських землях кінця XVIII — 70-х років XIX століття

Українська історіографія. Українське освітянство і наука цього періоду були не лише інтегровані у російське (в Галичині — австро-угорське) середовище, але й віддзеркалювали загальноєвропейські тенденції науково-педагогічного розвитку. XIX ст. увійшло до світової історії як вік історіографії. На відміну від попередньої доби, здебільше зорієнтованої на описовий характер подій, задокументовуванням яких займалися на дозвіллі аматори-канцеляристи або військові шляхтичі, наприкінці XVIII ст. зароджується наукова форма історіо-

писання. Подібно до Західної Європи цей процес був тісно пов'язаний із відкриттям історико-філогічних факультетів в університетах та заснуванням перших наукових товариств, що стали осередками дослідження української історії і культури професійними українськими істориками. Розвиток вітчизняної історіографії неможливий без нині несправедливо призабутого українського історика **Д.М. Бантиша-Каменського** (1788—1850) — автора восьмитомного «Словаря достопамятных людей Русской земли» (1836—1847) та чотиритомної «Истории Малой России» (1822). Незаперечною заслугою цього вченого науковці називають «Историю Малой России» як першу синтетичну наукову працю з історії України, в якій українські землі розглядаються як окремий географічний, політичний та економічний регіон. В основу історичного процесу, як це було прийнято в тогочасній європейській історіографії, покладено життя та діяльність особистості, що впливала на перебіг соціально-політичних подій (тобто князя, царя, полководця). Відомою пам'яткою цієї доби є і **«Історія Русів»**, авторство якої досі залишається нез'ясованим.

Етнографія та фольклористика. Порівняльний аналіз української мови з російською спонукав **О. Павловського** до роботи над «Грамматикой малороссийского наречия, или грамматическими показаниями существеннейших отличий, отдаливших малороссийское наречие от чистого российского языка...», що була опублікована у Петербурзі 1818 р. Граматика «руської» мови, як зазвичай називали власну мову українці, що проживали в Австро-Угорщині, розроблялася **І. Могильницьким** і згодом викликала полеміку з приводу запровадження латиниці в україномовному письменстві. Одним із прихильників переходу до латиниці був Й. Лозинський. Опонентом його став **М. Шашкевич**, який у статті «Azbuka i abecadlo» (1836) розкритикував цей підхід.

Значну увагу палкі шанувальники української давнини приділяли і вивченню фольклору. Любов до простонародної української мови спонукала до запису зразків українських легенд, казок, інших народно-поетичних та прозових форм. Важливою подією на шляху розбудови вітчизняної фольклористики та українознавства стало видання 1819 р. збірки «Опыт собрания старинных малороссийских песен» **М. Цертелєва**. Гідним продовжувачем цієї справи став видатний український історик, філолог, член-кореспондент Петербурзької АН, перший ректор Київського університету св. Володимира **М.О. Максимович** (1804—1873). Він став автором кількох збірок: «Малороссийские песни» (1827), «Украинские народные песни» (1834) та «Сборник украинских песен» (1849). За його участю було видано альманахи історико-краєзнавчого спрямування: «Денница», «Киевлянин», «Украинец». За сприяння відомого філолога-славіста, етнографа, академіка Петербурзької АН, автора тритомової праці «Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам» **І.І. Срезневського** (1812—1880) виходить друком шість випусків альманаху «Запорожская старина». **П. Лукашевич** 1834 р. друкує «Малороссийские пословицы и поговорки, собранные В.Н.С[мирницким]». Тим часом на західноукраїнських землях публікуються збірки подібного змісту: «Ruskoje wesile»

(1835) **Й. Лозинського**, «Piesni ludu ruskiego w Galicii» (1—2-й том, 1839—1840) **Ж. Паулі**.

Наука. Математичні та природничі науки. З індустріальним піднесенням Російської імперії виникла нагальна необхідність розвитку науково-технічного потенціалу країни. Для реалізації цієї стратегії відкривалися нові навчальні заклади, здійснювалася підтримка життя та діяльності наукових товариств. Розвиток української науки на землях був тісно пов'язаний із розвитком світової науки та промисловими потребами обох імперій. На той час базовими науковими центрами Російської імперії стали не лише Московський, але й Харківський, Київський та Новоросійський університети. Першим було відкрито 1805 р. **Харківський університет**. У цьому університеті працював видатний математик та механік *О. Ляпунов*, який вважається творцем теорії усталеності руху, вчення про фігури, методів якісної теорії диференційних рівнянь та інших досліджень у царині механіки і математичного аналізу.

Його учень *В. Стєклов* також залишив помітний слід у науці (автор 130 наукових робіт). Передусім це фундаментальні дослідження в галузі математичної фізики, теорії диференціальних рівнянь та гідродинаміки. 1834 р. у Києві імператорським коштом було засновано **університет св. Володимира**, який на час заснування мав лише один філософський факультет з двома відділеннями: історико-філологічним та фізико-математичним. Наступного року відкрили юридичний факультет, а 1847 — медичний. Дослідження з теорії диференціальних рівнянь у Київському університеті проводив *В. Єрмаков*. *Б. Букреєв* цікавився проблемами теорії спеціальних функцій та диференціальною геометрією. У царині аналітичної механіки працював *Г. Суслов*, а неголономної механіки — *П. Воронцов*. Саме у Київському університеті була створена перша кафедра теоретичної фізики, яку очолив професор *М. Шиллер*.

З відкриттям медичних факультетів в університетських клініках працювали послідовники видатного хірурга *М.І. Пирогова: В. Караваєв, М. Скліфасовський, П. Перемежко*. Одним із випускників медичного факультету університету св. Володимира був видатний хірург *В.Ф. Войно-Ясенецький*, який, прийнявши духовний сан, увійшов до історії і як релігійний діяч, нині канонізований архієпископ Лука. Значний внесок у розвиток вітчизняної хірургії зробив винахідник багатьох хірургічних інструментів і відомої на той час наукової праці «Операції на поверхні людського тіла» *Ю. Шиманський*. Наприкінці XIX ст. зусиллями *Ф.Г. Яновського* у Києві сформувалася терапевтична школа.

Не менш важливе значення для розвитку освіти мали наукові товариства, які сприяли зміцненню наукових контактів вчених не лише всередині країни, але й за кордоном, спонукали до діалогу представників наукової еліти суміжних її напрямів, переймалися питанням пропаганди наукових знань у суспільстві. 1863 р. було засновано Харківське товариство дослідників природи. Аналогічні товариства відкрито в Одесі (1870) та Києві (1899). Перше математичне товариство в Україні відкрито також у Харкові при місцевому універ-

ситеті 1879 р. У Києві фізико-математичне товариство започатковано 1890 р. Значний вплив на розвиток історичної науки мало Історичне **товариство Нестора-літописця** (1873) та Південно-Західне відділення Російського географічного товариства (1873). 1883 р. створено **Товариство російських лікарів**, відділення якого діяло і в Україні. 1908 р. зусиллями викладачів Київської духовної академії та університету св. Володимира (співзасновники: професор університету св. Володимира П. Тихомиров, професор Київської духовної академії В.З. Завітневич, доценти П. Кудрявцев та О. Одарченко) засновано **Київське релігійно-філософське товариство**, яке проводило відкриті засідання для усіх зацікавлених тематикою, оголошеною у газеті «Киевская мысль», і тісно співпрацювало з аналогічними товариствами Москви та Петербурга.

6.9. Реалізм як мистецький стиль в українській культурі 60-х років XIX століття

Соціально-політичні передумови та ідейні витоки реалізму

Революційні події 1848 р. в Австрійській імперії та реформи царського уряду 1861—1864 років сприяли розвитку капіталістичних відносин та індустріальній революції в обох імперіях. З часом вагомий вплив на подальший розвиток соціального та культурного життя суспільства отримали **різночинці** як міжстанова категорія населення («люди різного чину та звання»), що були вихідцями із різних соціальних станів (духовенства, міщанства, дрібних чиновників), але юридично не були оформлені в окрему категорію населення і переважно займалися розумовою працею. Бажання змін штовхало представників майбутньої інтелігенції до пошуку шляхів вирішення соціальних і національних проблем. Але бачення шляхів було різне. Після смерті Миколи II і амністії спадкоємця престолу із заслання повернулися керівники Кирило-Мефодіївського товариства Микола Костомаров, Василь Білозерський та Пантелеймон Куліш. Однак у планах створеної ними у Петербурзі легальної організації **«Українська громада»** відбулися суттєві зміни. Романтизований запал революційних перетворень було витіснено поміркованою культурно-просвітницькою діяльністю. Ініціативу в цій справі взяв у свої руки П. Куліш. Тут друкувалися антикріпосницькі твори Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, Марка Вовчка (Марії Вілінської). Зусиллями В. Білозерського та засновників Г. Галагана й В. Тарновського виходять друком перші номери часопису **«Основи»** (1861). Наслідуючи громадівців Петербурга, у містах України почали виникати з тією ж назвою гурти ліберально-демократичної інтелігенції. Громадівці опікувалися національно-просвітницькою діяльністю: організовували недільні школи та брали участь в їх роботі, збирали український фольклор, друкували книжки українською мовою і сприяли їх розповсюдженню. Один із перших гуртків громадівців був організований у Київському університеті і став відомим під назвою **«хлопоманів»** (від польського

слова хлоп — селянин). Провідним ідеологом хлопоманства став український історик **В. Антонович** (1834—1908).

У кінці 60-х років XIX ст. розгорнули активну діяльність і **народники**. Засновником ідеології **народництва** в Російській імперії вважається позашлюбний син заможного поміщика І.О. Яковлєва **Олександр Іванович Герцен** (1812—1870), який покладав великі надії на селянську общину і розробив теорію «російського соціалізму». На відміну від капіталістичної Європи, де панує холодний раціоналізм, розрахунок і влада капіталу, у Росії залишається впливовою селянська община з її колективним землеволодінням і завдяки їй, минаючи капіталізм, Росія має можливість відразу перейти до соціалістичної форми організації суспільства. Разом з М. Огарьовим він заснував революційний гурток, однак 1834 р. членів гуртка арештували, і він шість років провів на засланні. Герцен підтримував революційно-демократичний рух, повстання в Польщі та сприяв створенню народницької організації «**Земля та воля**», яка була заснована у Санкт-Петербурзі 1876 р. і мала свої філії у Києві, Харкові, Одесі. Переодягаючись у селянський одяг, народовці йшли від села до села з пропагандою своїх поглядів, але не знаходили там підтримки, і ця справа зазнала фіаско. За пропаганду соціалістичних ідей і підбурювання селян до повстання проти існуючого режиму 1874 р. було арештовано близько 4 тис. її активістів і це призвело до розколу 1879 р. організації «**Народну волю**» (визнавала терор) та «**Чорний переділ**» (партія соціалістів-федералістів). У 80-і роки XIX ст. у Російській імперії засновуються і перші марксистські організації.

Ідеї соціалізму стали близькі українському громадському діячу, історику, літературознавцю **Михайлу Драгоманову** (1841—1895), який після закінчення історико-філологічного факультету Київського університету отримав ступінь магістра загальної історії (1870) і працював на кафедрі античної історії. Як активного діяча «Старої громади» 1875 р. за пропаганду соціалістичних ідей та «малоросійський сепаратизм» його звільнено з університету, і він виїхав за кордон. В Австрії зусиллями М. Драгоманова та **М. Павлика** вийшов друком перший політичний часопис «Громада», який таємно переправлявся в Україну і пропагував ідеї громадівського соціалізму, наповненого національним духом. У працях «Пропащий час», «Переднє слово до «Громади» (1878), «Чудацькі думки про українську національну справу», «Листи на Наддніпрянську Україну» звучав потужний голос борців за національне визволення українського народу. Під впливом революційних ідей М. Драгоманова 1890 р. у Галичині з ініціативи письменників **Івана Франка** та **Михайла Павлика** створена перша Русько-українська радикальна партія (РУРП), яка виступала за автономізацію краю та вільний розвиток української культури. Ідеологія народництва та громадівського соціалізму тяжіла до реалістичної стилістики.

Реалізм як мистецький стиль і його характерні риси

Першим маніфестом реалістичної школи вважається книга французького письменника **Ф. Стендаля** (справжнє ім'я Анрі Марі Бейль) «**Расін та Шекспір**» (1825) і це дає підстави частині дослідників називати його засновником

реалістичної школи. Стендаль став автором і першого реалістичного роману — «Червоне та чорне» (1831). До списку представників літератури реалізму також належать: **О. Бальзак** (1799—1850) — автор епопеї «Людська комедія» як реалістичної картини французького суспільства, що складається із 90 романів та оповідань, серед яких особливо виділяються «Шагренева шкіра» (1830—1831), «Батько Горіо» (1835), «Втрачені ілюзії» (1843); **Ч. Діккенс** (1812—1870) — англійський письменник, частина романів якого має автобіографічний характер: «Домбі та син» (1848), «Девід Копперфілд» (1850), «Крихітка Доріт» (1857); **Г. Флобер** (1821—1880) — роман «Пані Боварі» (1857); **М. Чернишевський** (1828—1889) — російський письменник і один із засновників часопису «Современник», соціалістичні ідеали якого найвиразніше знайшли відбиток у романі «Що робити?» (1863); **Л. Толстой** (1828—1910) — найвідоміший роман-епопея «Війна та мир» (1863—1869); **Ф. Достоєвський** (1821—1881) — автор філософських романів: «Злочин і кара» (1866), «Ідіот» (1868), «Біси» (1872), «Брати Карамазови» (1880); **А. Чехов** (1860—1904) — повість «Палата № 6» (1882), оповідання «Три роки».

Паралельно із становленням реалістичної школи в літературі реалізм проникає і в образотворче мистецтво. До основоположників реалізму в живописі належить **Густав Курбе** (1819—1877), який особисте завдання у мистецтві вбачав у тому, щоб «...закарбувати звичаї, ідеї та обриси моєї епохи згідно з власною оцінкою». Після відмови виставити на Всесвітній виставці 1855 р. його роботу «Ательє, або ж Реальна алегорія», Курбе зводить поряд з виставковим корпусом величезний павільйон, у якому виставляє 40 власних картин і публікує їх каталог під назвою «**Маніфест реалізму**». З часом навколо Курбе збирається гурт художників, які поділяють нову систему цінностей, а відомий критик Ж. Шанфльорі готує збірку на захист нового напряму мистецтва реалізму. Упродовж 1856—1857 р. виходив друком журнал, що мав таку ж назву.

Представником російської реалістичної школи живопису був **І.М. Крамськой** (1837—1887) — один із засновників Артілі художників та Товариства пересувних виставок. До найвідоміших його картин належать: «Христос у пустелі» (1872), «Невтішне горе» (1884), портрети Л. Толстого (1873), О. Грибоєдова (1873), М. Некрасова (1877).

Г.Г. М'ясоєдов (1834—1911) — російський живописець, один із співзасновників Товариства пересувних виставок. Найвідоміші картини: «Земство обідає» (1872), «Читання Маніфесту 19 лютого 1861 року» (1873). Помер у Полтаві. **В.Г. Перов** (1833—1882) — російський майстер пензля. Картини: «Сільський хресний хід на Великдень» (1861), «Тройка» (1866), «Мисливці на привалі» (1871).

Як і кожен мистецький стиль, реалізм має свої особливості. Якщо класицизм шукав героя творів, надихаючись античною тематикою, романтизм своїм героєм визнавав яскраву особистість, що проявляє себе у незвичних обставинах, то реалізм шукає героїв у повсякденному житті з-поміж своїх сучасників. Критичний погляд на соціальні вади суспільства дає підстави художнику сподіватися на можливість впливати на вирішення цих проблем.

Характерні риси реалістичної школи: реалізм цікавиться не ідеалізованим героєм, що потрапляє у незвичайні обставини, а типовим представником однієї із соціальних верств суспільства; митця цікавить протистояння беззахисного, нерідко безкорисливого героя зі світом егоїстичних пристрастей та холодного розрахунку; віра у силу друкованого слова, що здатна змінити світ на краще і митця як борця за права та свободи свого народу; звернення до об'єктивного відображення життя представників різних верств суспільства.

Українська література та театр реалізму другої половини XIX століття

Українська плеяда художників слова, що зверталася до реалістичного відображення життя та побуту простого українця, досить широка. Біля витоків стояли корифеї українського слова: Т. Шевченко та М. Гоголь. Значний вплив на зміну світоглядних орієнтацій **Т.Г. Шевченка** мала не лише дружба з представниками Кирило-Мефодіївського товариства, але й подальші зміни у його долі: арешт, заслання та важкі переживання, спричинені неволею і самотністю. Саме цим часом датуються його поеми: «Царі», «Титарівна», «Марина», «Сотник» і пізніші — «Неофіти» та «Юродивий». В останні роки життя поет почав писати російськомовні автобіографічні повісті на українську тематику: «Наймичка», «Варнак», «Княгиня», «Музыкант», «Художник», «Несчастный».

Важлива роль у просуванні та утвердженні реалізму в українському літературному житті належить літературній критиці. Відомим літературним критиком 70-х років XIX ст., що обстоював принципи реалізму та народництва, був Іван Рудченко (1845—1905), який публікувався під псевдонімом **Іван Білик** і закликав українське письменство «йти громадською соціальною тропою і соціальним поглядом озирати життя народне», «...заглянути в глибину життя його...іти поперед громади, вести її за собою». Щоправда, у середині 80-х років І. Білик-Рудченко кардинально змінив свої погляди і, отримавши місце сановного чиновника в царському уряді, відійшов від літературно-критичної діяльності. У ті ж роки **М. Драгоманов** у своїх статтях критикував абстрактний і сентиментальний характер поезій ліберальних поетів 60-х років та ідеалізацію минулого, провінціалізм у творах співзасновників часопису «Правда» О. Кониського та Б. Грінченка й окремі повісті І. Нечуя-Левицького («Чорні хмари», «Причепа», «Над чорним морем»). Цікавою видається опублікована 1878 р. у львівському журналі «Правда» стаття **І. Нечуя-Левицького** «Сьогочасне літературне прямування», у якій автор пропонує подальший розвиток української літератури зорієнтувати на три принципи: «реальність, національність та народність». Реалізм Нечуя-Левицького — це опис особливостей побуту, традицій, звичаїв свого народу, а не гостра оцінка соціально-політичного напруження у державі, яка була основним завданням представників критичного реалізму **І. Франка** та **П.А. Грабовського**. Однак попереду цих двох корифеїв стоїть постать Марка Вовчка.

Марія Олександрівна Вілінська увійшла в історію під псевдонімом **Марко Вовчок** (1834—1907). Сімейство дрібнопомісних дворян Вілінських мешкало на Орловщині, але упродовж 1845—1848 рр. юна Марія навчалася у Харків-

ському пансіоні. Переїхавши у м. Орел до своєї тітки Є.П. Мордовіної, у будинку якої збирався салон (літературно-художній гурт обраних осіб, що збираються у приватному будинку), вона познайомилася зі своїм майбутнім чоловіком О.В. Марковичем (1822—1867). 1851 р. вони побралися і виїхали спочатку до Чернігова, а потім до Києва. Захоплення українським фольклором спонукало Марію до літературної творчості («Народні оповідання» Петербург, 1857), яка з часом, особливо після зустрічі з Т. Шевченком, наповнюється критичною оцінкою соціально-економічних проблем суспільства. У Петербурзі вона знайомиться з І. Тургенєвим, М. Некрасовим, а виїхавши за кордон (1859—1867) — з О. Герценом, М. Огарьовим, М. Добролюбовим, з якими листувалася і товаришувала. Творчість письменниці була високо оцінена Герценом. Марко Вовчок брала активну участь у поширенні його видань у Російській імперії. За кордоном з'являються її перші твори у стилістиці реалізму: українською мовою «Три долі», «Від себе не втечеш» та російською — «Лихой человек», «Глухой городок». Після повернення на батьківщину Марко Вовчок переїздить до Петербурга і активно співпрацює із М. Некрасовим, М. Салтиковим-Щедріним у журналі «Отечественные записки». Залишивши 1878 р. Петербург, вона декілька років проживає в Україні (м. Богуслав), але останні роки життя проводить у м. Нальчик на Північному Кавказі. Переважна більшість змальованих письменницею жіночих образів у «Народних оповіданнях» є глибоко трагічними. Тема кріпацької неволі пронизує і російськомовні «Рассказы из народного русского быта».

Нове піднесення реалістичної хвилі в українській літературі відбулося в 70—90-х роках XIX ст. Саме цим часом датуються найвідоміші повісті та романи реалістичного спрямування: **Панаса Мирного** (1849—1920) — романи «Хіба ревуть воли як ясла повні», «Повія»; **Івана Нечуя-Левицького** (1838—1918) — повісті «Микола Джеря», «Кайдашева сім'я»; численні поетичні твори **І. Франка** та **П. Грабовського**.

Український революційно-демократичний письменник **Павло Арсенович Грабовський** (1864—1902) народився на Харківщині у родині сільського паламаря. Сім'я жила досить бідно, але знайшла можливість дати синові освіту. Ще в роки навчання у бурсі П. Грабовський зацікавився ідеями народників, а переїхавши до Харкова, швидко зблизився із членами революційного гуртка «Чорний переділ» і не лише брав участь у збиранні коштів для цієї організації, але й поширював листівки та інші нелегальні видання. 1882 р. за зв'язки із терористичною організацією і революційну діяльність П. Грабовського заарештовано, виключено із семінарії і під домашній арешт вислано до батьків у село. 1886 р. був новий арешт із вироком про заслання на п'ять років до Іркутської губернії. Під час перебування в Іркутську П. Грабовський зблизився із представниками марксистського гуртка М.Є. Федосєєва. Помер «борець за щастя народу» у Тобольську і похований поряд з могилами декабристів Муравйова та Вольфа. Першу публікацію поезій П. Грабовського було здійснено у львівському журналі «Зоря» 1890 р. У Львові під ім'ям Павла Граба була опублікована

і перша збірка його поезій «Пролісок» (1894). 1898 р. у Чернігові з'являється друком збірка «Кобза» і того ж року поема «Хома Багалій». Велику допомогу в публікаціях творів П. Грабовського надавав І.Я. Франко, з яким П. Грабовського пов'язували довгі роки листування та братерської підтримки.

Постать **Івана Яковича Франка** (1856—1916) вирізняється зі списку корифеїв українського слова передусім масштабом та розмахом діяльності художньої, наукової, публіцистичної та суспільно-політичної у революційно-демократичному напрямі. У боротьбі за реалізм в українській літературі І.Я. Франко увійшов не лише як відомий український поет, прозаїк, але й як глибокий філософ та літературний критик. Народився І. Франко в родині сільського коваля с. Нагуєвичі Дрогобицького повіту і після закінчення початкової, нормальної школи та гімназії у м. Дрогобичі вступив на філософський факультет Львівського університету, де брав активну участь у студентському академічному гуртку. Так з'являються перші публікації його поезій та літературно-критичних творів у часописі «Друг». Деякі із них увійшли до збірки «Баляди і розкази». 1876 р. І. Франко стає членом редакції цього часопису і публікує свій переклад українською мовою роману М. Чернишевського «Що робити?», а через рік його і членів редакції часопису «Друг» заарештували і за гратами він провів майже вісім місяців. У журналі «Громадський друг» (1878) побачили світ такі його віршовані твори: «Товаришам із тюрми», «Невольники», «Думка в тюрмі». Плідно співпрацював Іван Якович і з журналами «Світ» («Галаган», «Всюди нівечиться правда» та ін.) та «Зоря» («Нічні думи», «Пісня і праця» та ін.). Значною подією в Галичині стала публікація 1887 р. збірки поезій І. Франка «З вершин і низин». 1896 р. вийшла друком збірка інтимної лірики поета «Зів'яле листя», а 1898— збірка «Мій ізмарагд». Значне місце у творчій спадщині поета посідають ліричні поеми: реалістично-побутові («Наймит», «Панські жарти»), філософсько-історичні («Іван Вишенський», «Мойсей», «Смерть Каїна») та сатиричні («Мандрівка русина з бідою»). Творчий набуток прозових творів І. Франка нараховує чимало повістей і близько ста оповідань та новел, серед яких: «Перехресні стежки», «Борислав сміється» (1880—1881), «Сам собі винен», «Добрий заробок». Значне місце у творчості І. Франка займають і драматичні твори. Свою першу історичну драму «Три князі на один престол» (1874) І. Франко написав ще в роки навчання в гімназії, і вона була поставлена аматорською трупою львівських студентів. До найвідоміших драматичних творів належать: «Украдене щастя» (1893), «Рябина», драма-казка «Сон князя Святослава» (1895), «Учитель» тощо.

Театр та драматургія реалізму. До відомих представників критичного реалізму в українськоі драматургії та театрі відносять драматурга, талановитого артиста та режисера Марка Лукича Кропивницького (1840—1910) та Івана Карповича Карпенка-Карого (1845—1907).

Народився **М.Л. Кропивницький** у с. Бежбайраки на Херсонщині. Батько майбутнього драматурга — виходець зі збіднілої шляхетської сім'ї, що працював управителем у панському маєтку, рано овдовів і вирішив за краще для

сина віддати його на виховання спочатку до пана Рудковського, потім до князя Контакузена і офіцера Бракера. Позбавлений змалку материнської ласки та батьківської опіки Марко Кропивницький зазнав поневірянь. Після закінчення Бобринецького повітового училища вступив до Другої київської гімназії, але з огляду на неможливість М. Крапивницького документально засвідчити дворянське походження із цього закладу його виключають. Так, він повертається до Бобринців, працює у місцевій канцелярії, а 1862 р. вступає вільним слухачем до Київського університету св. Володимира. Проте і на цей раз його виключають з університету з тієї самої причини. Любов до театру і дружба з майбутнім великим українським драматургом І. Карпенком-Карим (Тобілевичем), який на той час у Бобринцях також служив канцеляристом, спонукала Марка Кропивницького до організації аматорського театрального гуртка, який він із Тобілевичем очолив. 1863 р. з'являється його перша п'єса на селянську тематику — «Микита старостенко», а з 1871 р. він повністю присвячує себе сценічній діяльності.

До першого професійного театру М. Кропивницький вступив 1871 р. Це був Одеський народний театр гр. Моркових і Чернишова, у якому він дебютував у ролі Стецька. З кінця 1873 р. по 1874 р. працював у Харківському театрі Александрова-Калюпанова, а зимовий сезон 1874—1875 років — у театрі на Крестовському острові у Петербурзі. Публіка та преса були захоплені грою талановитого актора. Працював М. Кропивницький і у театрі «Руська бесіда» в Галичині та у російських театрах, які діяли на території України. Цим часом датуються його п'єси про життя українського села: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» (1881), «Глитай, або ж павук» (1882). 1883 р. з ініціативи М. Старицького, М. Кропивницького, М. Заньковецької та М. Садовського у Києві створюється театральна трупа, провідним режисером якої стає Кропивницький. 1888 р. він засновує власну трупу акторів, а 1900 р. приєднується до трупи П. Саксаганського. Так з'являється знамените *Товариство артистів під орудою М. Садовського і П. Саксаганського за участю М. Заньковецької, М. Кропивницького і І. Карпенка-Карого.* Саме на київський період 1888—1900 років припадає розквіт творчої діяльності Кропивницького як драматурга. У театральному репертуарі з'являються драми на сільську тематику: «Дві сім'ї» (1888), «Олеся» (1892), «Зайдиголова» (1893), «Перед волею» (1899) та комедія «Чмир» (1890). Тяжке становище селянської бідноти та правдиве зображення підступних, зажерливих сільських багатіїв складають основну сюжетну лінію переважної більшості його драматичних творів. В останні роки життя, коли Кропивницький часто хворів і оселився на хуторі поблизу Харкова, були написані п'єси: «Скрутна доба», «Старі сучки і молоді паростки», «Страчена сила» і на сюжет українських казок — «По щучому велінню» та «Івасик-Телесик». Літературна спадщина українського драматурга налічує близько 40 п'єс.

Іван Карпович Тобілевич в історії української драматургії і театру більше відомий під псевдонімом **І. Карпенка-Карого.** Народився Іван Тобілевич 1845 р. у с. Арценівці поблизу Єлисаветграда, у родині збіднілого дворянина,

що був прикажчиком поміщицького маєтку. Після закінчення Бобринецького чотирикласного училища майбутній драматург мріяв отримати і вищу освіту, але скрутне матеріальне становище сім'ї не дало змоги його мрії здійснитися, і він влаштовується на службу в Єлисаветграді. 1883 р. закінчує свою першу драму «Бурлака». Участь у спектаклях, які влаштовувала аматорська театральна трупа і до якої входив Марко Кропивницький, не завадила йому брати активну участь у громадсько-політичній діяльності. За участь у друкуванні на гектографі «Маніфесту комуністичної партії» К. Маркса та Ф. Енгельса і нелегальному розповсюдженні революційно-демократичної літератури того ж року І. Карпенка-Карого звільнили зі служби та взяли під постійний нагляд поліції. Спроба реалізувати талант на сцені Єлисаветграда, куди прибула театральна трупа, очолювана М. Старицьким, закінчилася арештом І. Карпенка-Карого. У засланні, яке тривало п'ять років, драматург продовжував свою літературну діяльність, писав п'єси, а щоб отримати гроші на прожиток, працював у палітурні. На дверях цього приміщення була вивіска: «Переплетчик Иван Тобилевич. Работа исполняется чисто и акуратно». Повернувшись із заслання в Україну, І. Карпенко-Карий оселився на хуторі Надія поблизу Єлисаветграда, де були написані його найкращі твори: історична трагедія «Сава Чалий» (1899); драми «Батькова казка» (1892), «Гандзя» (1902), комедії «Чумаки» (1897), «Суета» (1903), «Житейське море» (1904).

Почесне місце у розвитку української драматургії та театрального життя другої половини XIX ст. посідає і **Михайло Петрович Старицький** (1840—1904). Народився відомий драматург у с. Кліщинці на Черкащині і мав можливість навчатися спочатку у Харківському (1858—1850), потім у Київському (1860—1866) університетах. Після закінчення університету М. Старицький активно долучився до роботи Південно-Західного відділення Російського географічного товариства та Київського літературно-артистичного товариства, 1883 р. налагодив видавництво альманаху «Рада». Творча спадщина М. Старицького як драматурга складає 25 п'єс, частина з яких є оригінальними творами, а частина — переробки та переклади добре відомих на той час творів інших авторів. До оригінальних п'єс М. Старицького належать: «Не судилось» (1881), «У темряві», «Ой не ходи, Грицю, тай на вечорниці» (1892), «Талан» (1893); історичні драми: «Богдан Хмельницький» (1887), «Маруся Богуславка» (1897); водевілі: «По-модньому» (1887), «Чарівний сон» (1889); п'єси за сюжетами творів М. Гоголя: «Різдвяна ніч», «Сорочинський ярмарок», «Тарас Бульба» та ін. М. Старицький був відомий і як неперевершений актор. 1872 р. разом із **М. Лисенком** він організував у Києві аматорський гурток, який ставив п'єси українською та російською мовами: «Різдвяна ніч», М. Лисенка «Чорноморці». Організаційні та режисерські здібності М. Старицького виявилися 1883 р., коли він став директором театральної трупи М. Кропивницького, а у 1892—1897 роках — режисером та директором трупи М. Садовського. У трупі М. Старицького працювали талановиті актори: співачка та драматична актриса **М.К. Садовська-Барілотті**, **П. Саксаганський**, **Ф. Левицький**, **Л. Ліницька**. Зачаровувала

своєю грою видатна українська актриса **М. Заньковецька**, яка блискуче виконувала головні ролі у п'єсах «Безталанна», «Наймичка» І. Карпенка-Карого; «Циганка Аза», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Старицького; «Лимерівна» Панаса Мирного.

Розвиток музичного мистецтва другої половини XIX століття

Тенденції розвитку театрального мистецтва XIX ст. були тісно пов'язані і впливали на становлення музичного життя в Україні. Центрами музичного життя тієї доби стають міста, де організовуються аматорські вечори та домашні концерти. При гімназіях та університетах за зразком Російського музичного товариства (1859) з'являються музичні гуртки (при Харківському та Київському університетах) і створюються аналогічні товариства у Києві, Харкові, Полтаві, Одесі та Катеринославі. Для популяризації музики і творів видатних майстрів товариства організовували музичні курси, відкривали музичні школи. Перша музична школа у Києві заснована на базі музичних курсів 1868 р. і 1883 р. перетворена на музичне училище. Музичні школи відкривалися по усій Україні: 1871 р. — у Харкові, 1886 р. — в Одесі. Музично-культурне товариство «Боян» засноване у Львові 1891 р., диригентом якого став композитор А. Вахнянин. У Чернівцях 1862 р. створено Товариство допомоги музичному мистецтву на Буковині, яке заснувало музичну школу та смичковий оркестр. При Товаристві також діяли чоловічий та жіночий хори. Значний вплив на розвиток музичного життя Галичини мав український народний театр товариства «Руська бесіда» у Львові, де вперше поставлено «Запорожця за Дунаєм» С.С. Гулака-Артемовського, «Чорноморців» та «Різдвяну ніч» (1890) М. Лисенка. Важливе місце у музичному житті мали концерти. Популярними в Україні були також концерти російських (А. Рубінштейна, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова) та зарубіжних композиторів та виконавців.

До списку відомих українських композиторів тієї доби зараховують композитора та музичного теоретика **П.П. Сокальського** (1832—1887), якому належить близько 40 музичних творів різних жанрів: фантазії «Вечори на Україні», «На берегах Дунаю», опери: «Мазепа», «Полтава», «Майська ніч», «Богдан Хмельницький». Вплив українського музичного фольклору найбільше позначився на творчості композитора **П. Ніщинського** (1832—1896). Серед найвідоміших його творів музичний супровід «Вечорниці», написані 1875 р. для п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля», опера «Роксоляна», ряд камерних творів. Автором «Української симфонії» є композитор **М. Калачевський** (1851—1910).

Найвідомішим українським композитором цієї доби був видатний диригент, піаніст, педагог **М. Лисенко** (1842—1912). Чудова музична освіта, яку він отримав протягом 1874—1876 років у Лейпцизькій (клас фортепіано) та Петербурзькій (по класу інструментальної музики під керівництвом М. Римського-Корсакова) консерваторіях, як і знайомство з видатними представниками музичної культури тієї доби М. Мусоргським, В. Стасовим та П. Чайковським сприяли реалізації потужного таланту М. Лисенка і в закладанні основ інструментальних жанрів української музики. Теоретичні праці М. Лисенка

стали основою і української музичної фольклористики. У 70—90-х роках він опублікував сім випусків народних пісень для голосу у фортепіанному супроводі. М. Лисенко написав музику до опери І. Котляревського «Наталка Полтавка». Він є автором відомих опер на гоголівські сюжети: «Різдвяна ніч», «Тарас Бульба», «Утоплена» та перших українських дитячих опер «Коза-дереза» та «Пан Коцький».

Реалізм в українському живописі

Формування реалістичної школи живопису в українському мистецтві припадає на другу половину XIX ст. 1865 р. в Одесі засновано **Товариство художників**, яке того ж року власними зусиллями відкрило першу в Україні рисувальну школу. У середині 80-х років ця школа реорганізована у спеціальний художній заклад, випускники якого отримували право вступати до Петербурзької академії мистецтв без вступних іспитів. Незважаючи на засилля академізму, що панувало у Петербурзькій академії мистецтв, демократичні та народницькі ідеї знаходять підтримку та визнання у серцях частини її вихованців. Найгучнішою подією став 1863 р. так званий **«бунт 14»**, коли чотирнадцять випускників Академії, очолюваних Іваном Крамським (1837—1887), відмовились від змагання за Велику золоту медаль у зв'язку із забороною писати конкурсну картину на «вільну» тему, а не на традиційний міфологічний чи то біблійний сюжет. Того ж року «бунтарі» взялися за організацію мистецької комуни під назвою **Артіль художників**. Ідейним натхненником Артілі був І. Крамський. Перебуваючи під впливом ідеології роману М. Чернишевського «Що робити?», молоді художники-бунтарі створили об'єднання на зразок артілі Віри Павлівни, коли кожен її член мав віддавати 10 % свого прибутку і 25 % прибутку від «артільних» робіт на потреби об'єднання. Однак проблеми з щирістю, моральністю і чесністю її членів почалися вже у перший рік існування. І. Крамський боровся за «моральнісну єдність» свого дітища до 1870 р. Розчарувавшись у цьому починанні, він вийшов із Артілі, а вона, не витримавши перевірку часом, досить швидко розпалася. Але її ідеолог зосередив увагу на іншому проекті.

У Петербурзі разом з Г. М'ясоєдовим, М. Ге та В. Перовим І. Крамской 1870 р. створив об'єднання московсько-петербурзьких художників, яке діяло до 1923 р., — **Товариство пересувних виставок**. Товариство мало статут, в якому зазначалися цілі й шляхи їх досягнення: «…створити в усіх містах імперії пересувні художні виставки і: 1) надати мешканцям провінцій можливість ознайомитися з російським мистецтвом і стежити за його успіхами; 2) прививати любов до мистецтва у суспільстві; 3) сприяти художникам у полегшенні збуту їхніх творів». Згодом сформувалося знамените кредо Товариства, яке ще називали «передвижниками»: *«писати для народу та про народ»*. З часу свого заснування Товариство влаштувало 48 виставок у Російській імперії і, зокрема, в Україні. До складу Товариства увійшли й українські художники: М.К. Пимоненко (1862—1912), І.Є. Репін (1844—1930). Важливе місце у пропаганді ідейно-художніх принципів «передвижників» відіграла приватна **рисувальна школа М.І. Мурашка**, заснована у Києві 1875 р. Школа мала неабиякий

успіх, її учнями були: М. Пимоненко, С. Костенко, І. Їжакевич, Г. Світлицький. Нарешті, 1893 р. у Києві було офіційно зареєстровано **Київське товариство художніх виставок**, яке ще до дати своєї реєстрації (1887 р.) таких виставок влаштувало шість. На виставці експонували роботи С. Свєтославський, М. Пимоненко, С. Костенко та інші.

Реалістичній школі живопису відповідають такі **риси**: художники намагалися правдиво зображувати соціальні суперечності в суспільстві, працю та побут людини; створювали яскраві образи волелюбної та сильної особистості; ставили за мету розкрити внутрішній світ людини; були переконані у тому, що мистецтво, викриваючи недоліки суспільства, здатне його змінити і поліпшити життя пересічної людини в ньому. Найвиразніше реалістична школа розкрила свої можливості у побутовому жанрі. Художники відображували на полотні складні прояви життя та побуту представників різних прошарків суспільства, безправність та злиденність переважної частини селянства та міського населення. До відомих представників побутового жанру цієї школи належить передвижник **М.Д. Кузнєцов** (1850—1930). Найвиразнішими його роботами у цьому жанрі є такі: «На сінокосі», «На заробітки», «Об'їзд володінь». Помітний слід у цьому жанрі залишили: **І.І. Соколов** (1823—1910) — картини: «Погорільці», «Проводи рекрутів» та **К. Трутовський** (1826—1893) — картини: «Масляниця», «Гра в карти», «П'яний поміщик». Вражав своїм талантом і майстерністю **М. Пимоненко** (1862—1912) — відомі його картини: «По воду», «Жертва фанатизму», «Жнива».

Особливе місце у списку представників реалістичної школи займає **І.Є. Репін** (1844—1930), який активно працював у побутовому жанрі: картини «У волосній управі», «Арешт пропагандиста», «Вечорниці», «Хресний хід у Курській губернії» (1880—1883) — та жанрі історичному (передусім на козацьку тематику): «Козаки пишуть листа турецькому султану», «Іван Грозний та син його Іван». До історії українського живопису І. Репін увійшов і як неперевершений портретист. Особливий інтерес викликає портрет М.П. Мусоргського.

Жанр пейзажу найвиразніше представлений у цю добу полотнами художника **С. Васильківського** (1854—1917): «Ранок», «Степ на Україні», «На Харківщині».

Скульптура реалізму

Поступово витісняючи академізм, ідеологія та стилістика реалізму визначає напрям подальшого розвитку й української скульптури. Найбільшу увагу приділяли тематично-жанровій скульптурі малих форм та реалістичному портрету. До відомих представників української реалістичної скульптури цієї доби належить **Л.В. Позен**а (1849—1921). Він народився у с. Оболонь на Полтавщині та, незважаючи на те, що спеціальної художньої освіти не мав, 1894 р. його обрано дійсним членом Петербурзької академії мистецтв. 1891 р. він став членом Товариства передвижників. Творча спадщина цього видатного українського митця представлена передусім скульптурними образами з історії України: «Кобзар» (1883), «Переселенці» (1884), «Запорожець у розвідці» (1887), «Оранка на Укра-

їні» та «Скіф» (1889). З часом Л.В. Позен зажив слави неперевершеного портретиста. До найвідоміших його скульптурних портретів належать: портрети російського співака Ф. Стравинського (1897), художника К. Брюллова, пам'ятники І. Котляревському (1896—1902) та М. Гоголю (1913—1915) у Полтаві.

У жанрі портрета працював і **Пармен Петрович Забелло** (справжнє ім'я — Забіла, 1830—1917). Народився український майстер скульптурного портрета у с. Монастирище на Чернігівщині. Після закінчення Петербурзької академії мистецтв він оселився у столиці Російської імперії і 1868 р. став дійсним членом рідної Академії. До найвідоміших скульптурних портретів цього майстра зараховують: погруддя Т. Шевченка (1869, 1872), І. Тургенєва, М. Некрасова (1878), М. Салтикова-Щедріна (1879), пам'ятники О. Пушкіну в Москві (1873) та М. Гоголю у Ніжині (1881).

Відомою пам'яткою реалістичної скульптури цієї доби є пам'ятник Богдану Хмельницькому в Києві (1879—1888), зведений за проектом відомого російського скульптора **М.Й. Микешина** (1835—1896). За його ж проектами споруджено пам'ятники адміралам В. Корнілову (1895) та П. Нахімову (1898) у Севастополі.

6.10. Сутність європейського модернізму

На межі століть традиційно є надзвичайно цікавою боротьба старого та нового, поява нових ціннісних і світоглядних орієнтирів, їх узгодження з попередньою усталеною традицією. З кінця XIX — на початку XX ст. українська культура зазнає впливу потужних світових процесів модернізації. Розвиток естетичної думки кінця XIX — початку XX ст. позначився *переоцінкою загальнолюдських цінностей*, зародженням модерністських естетико-філософських засад, що сприяли становленню нових парадигм художнього мислення.

Модернізм (фр. *moderne* — сучасний, найновіший) — така загальна назва літературно-мистецьких тенденцій ненаслідувального характеру на межі XIX—XX ст., що виникли як заперечення ілюзіоністсько-натуралістичної практики в художній царині, обґрунтованої філософією позитивізму.

Витоки поняття «модернізм». Поява модернізму зумовлена бурхливими історичними подіями в Європі кінця XIX — початку XX ст. та суттєвими змінами у житті людини. Більшість європейських країн переживала тоді складний період своєї історії. На цей час припадає також завершення промислового перевороту та поява нових винаходів, серед яких для мистецтва найважливішими були фотографія та кінематограф (брати *Луї та Огюст Люм'єри*). З появою фотографії зникає цінність точного відображення дійсності — тепер важливе почуття, відчуття, емоція, а з виникненням кіно людина змогла сягнути будь-якої частини країни і навіть за її межі, не виходячи зі свого помешкання.

Філософське підґрунтя модернізму. Основною є ідея про ***неможливість пізнання і відтворення сучасного світу засобами класичної***

культури. Модернізм заперечував реалізм, демократизм, гуманізм, натомість звертався до новітніх філософських учень: Ф. Ніцше (1844—1900) (ірраціоналістичний волюнтаризм); А. Бергсона (1859—1941) (інтуїтивізм); З. Фрейда (1856—1939) (психоаналіз); С. К'єркегора, Ж.П. Сартра (1905—1980) та А. Камю (1913—1960) (екзистенціалізм).

Найсуттєвішими положеннями філософії модернізму є:

– визнання безвихідного становища усього людства через бурхливий розвиток цивілізації;

– криза та переоцінка традиційних цінностей і поглядів на світ;

– складні взаємини людини зі світом (він придатний лише для інтуїтивного пізнання);

– людина є відчуженою і самотньою;

– втрата національної традиції як наслідок глобалізації та інтернаціоналізації культурних процесів;

– домінування техноцентризму та техноморфізму (одухотворення техніки) над антропоцентризмом.

Специфіка української культури межі століть. Визрівання нового у надрах старого: модернізм і народництво. В українській культурі на початку XX ст. панував ***народницький дух***, який заперечував нову елітарну, «високу» культуру, що витворюється обраним числом авторів. Однак у середовищі самого народництва і зароджуються перші паростки змін європейського ґатунку. Естетичний простір для модернізму готували самі ж ідеологи народницького напряму (О. Кобилянська, В. Стефаник, Г. Хоткевич, М. Яцків, Грицько Григоренко). Українська культура, зокрема література, сформувала синтезований варіант — модернізм із народницьким корінням.

Уперше слово «модернізм» у значенні художнього напряму вжила Леся Українка у доповіді «Малорусские писатели на Буковине», яка виявляла негативні сторони творчості Ю. Федьковича як народника, кажучи водночас про необхідність змін в українській культурі. Рівняючись на Європу, у кінці XIX ст. багато письменників (***І. Франко***, ***В. Щурат***, ***М. Коцюбинський, Леся Українка)*** займаються перекладацькою діяльністю, щоб поширити нові ідеї у власній культурі.

Поетичний діалог: Іван Франко — Микола Вороний.

За епіграф до свого послання «Іванові Франкові» М. Вороний обрав тезу Бодлера: «Предметом поезії є тільки вона сама, а не дійсність», однак вірш відбиває двоїстість Вороного, його бажання «влити у старі міхи нове вино» (не заперечуючи старого, запровадити нове): «Рубаюсь з ворогом, співаю, / В піснях до бою закликаю», але «…коли повсякчас битись, / То серце може озлобитись», тому «Душа бажає скинуть пута, / Що в їх здавен вона закута», «Все неосяжне — охопити, / Незрозуміле зрозуміти!».

Невиразність межових тенденцій у культурному розвитку

Модернізм — це загальне позначення напрямів мистецтва та літератури кінця XIX—XX ст., які характеризуються розривом з традиціями реалізму.

Хронологічно модернізм лежить між імпресіонізмом та постмодерном. Кристалізація та оформлення модернізму відбувалися поступово, межа між реалізмом та модернізмом виглядає досить розмито. Зрушення у світосприйнятті та системі цінностей зароджуються, по суті, у надрах реалізму XIX ст., що увінчується появою ***імпресіонізму***, який традиційно розглядається ще у зв'язку із попередньою традицією.

Імпресіонізм. Найвиразніше сецесія виявляється, коли певне стильове утворення не стає самостійним напрямом, а лише засвідчує перехід від одного напряму до іншого. Такий підхід дає змогу розглядати під таким кутом також імпресіонізм як подолання кризи реалізму на шляху до модернізму. **Імпресіонізм** (від фр. *impression* — враження) — напрям у мистецтві, розвиток якого припадає на останню чверть XIX ст., заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань. Він відштовхується від ідеї позитивізму (філософія позитивізму Огюста Конта є підґрунтям натуралізму — течії реалізму) та проголошує основним завданням зображення натури з «оптичною» точністю фотоапарата.

Імпресіонізм бере початок у живописі, а батьківщиною його є Франція. Почалося усе з конфлікту: офіційне журі престижної виставки 1863 р. «Салон» не дозволило брати в ній участь художникам-новаторам **Пісарро, Моне, А. Сіслею та О. Ренуару.** У відповідь вони зорганізували власну виставку — **«Салон відкинутих»**, де була презентована славетна картина **Едуара Моне «Сніданок на траві»**, на якій художник у незвичайній живописній манері зобразив одягнених молодих людей і оголених жінок. Це шокувало не лише представників академічного живопису, але й непідготовленого глядача. Хоча сам термін «імпресіонізм» уперше вжито щодо твору Клода Моне «Враження, схід сонця» (1872). Імпресіоністи намагалися не змішувати фарби на палітрі, аби задіяти людське око, оптика якого зливає на певній відстані окремі мазки у загальний живописний образ. Вони прагнули максимально передати натуру такою, якою вона бачиться людині, — у складній взаємодії зі світло-повітряним середовищем. Імпресіонізм остаточно вивів живопис на **пленер** (відкрите повітря), показав колір у всій його чистоті, створив високу досконалу культуру етюду із вражаючою влучністю спостереження, сміливістю і несподіваністю композиції.

Живопис. В українському живописі прагнення імпресіоністів відтворити ледь вловиму поезію життя підтримали художники О. Мурашко (у своїй творчості переходить від традиції до новаторства, демонструючи органічне поєднання імпресіоністичної планерності та етюдності з чіткою організацією форм, їх декоративним узагальненням та монументалізацією) та М. Бурачек. Художники-імпресіоністи відтворюють складні психологічні взаємини людини зі світом, втілюючи це у полотнах через гру декоративних елементів, емоційні колірні та тональні рішення. **Олександр Мурашко** (1875—1919) відіграв вирішальну роль у розвитку нового напряму живопису. Потомствений живописець (його батько був київським іконописцем, а дядько мав живописну школу),

він учився в художника М. Пимоненка, потім у І. Рєпіна в Петербурзькій академії, вдосконалювався у Парижі та Мюнхені, особливо щодо колористичних пошуків та запозичення досвіду сучасників, проте не втрачав власної самобутності. Під враженням паризького життя створено картини 1902—1903 років: «Парижанки», «Біля кафе», «Паризьке кафе», «У кафе». Ці картини характеризуються такими імпресіоністичними рисами: психологічною виразністю характерів, динамізмом композиції, специфічними колористичними засобами. Проте проглядається співчуття до людської долі (вплив передвижників), немає розвинутої сюжетної основи в дусі побутового тлумачення сцени із соціальним підтекстом, як у І. Рєпіна. Соковиті м'які кольори використав художник, аби передати лагідність погожого дня й теплоту людських стосунків у спілкуванні молодої та старої жінок на узліссі ***(«Неділя. Тихе горе»)***.

Новими стилістичними віяннями позначено також картини **Федора Кричевського** (1879—1947) — митця, якого особливо вабила народно-побутова тематика. Він отримав класичну освіту в Петербурзькій академії мистецтв, проте відвідання європейських мистецьких центрів Парижа, Мюнхена, Відня суттєво вплинуло на формування його творчої манери, яка органічно поєднує інтерес до національного колориту та водночас його передачу через монументально-узагальнювальну образність у дусі нових тенденцій мистецтва. Для прикладу, на конкурсній картині «Наречена» (1910), зображуючи молоду, яку вбирають дружки, художник акцентує саме на їх психологічному стані. Вертикальні постаті жінок, візерунки на одязі, яскраві колірні плями формують відчуття урочистості.

Нові мистецькі віяння початку XX ст. позначаються також на творчості окремих художників традиційного напряму, спричинивши їхню творчу переорієнтацію. Від пейзажного жанру в ключі передвижництва до інтер'єрних композицій переходить Петро Левченко. Використовував досягнення пленеризму пейзажист *Сергій Васильківський*, шукаючи узагальнений образ природи. Риси пленеризму, імпресіонізму та модерну виявилися також у творчості інших художників харківської пейзажної школи, серед яких *М. Ткаченко, В. Кричевський, М. Беркос*.

Відчутно імпресіоністичними є пейзажні мотиви пізніх полотен **Петра Левченка** (1854—1917). Твори цього художника позначені інтимізацією художнього ладу та камерністю звучання. Засобами пластичного розкриття емоційного наповнення краєвиду в нього є визначена палітра кольорів: сріблясто-бронзова («Село взимку. Глухомань», 1891) або блакитно-зеленава («Вулиця у Путивлі», 1904). Творчість імпресіоністів захопила також вихованця київської школи М. Мурашка **Миколу Бурачека** (1871—1942), це було теж наслідком перебування у Парижі та впливу французької школи. Він виробив власну живописну манеру із сонячним живописом камерних українських пейзажних мотивів. Найпоказовішим зразком цієї індивідуальної манери є картина «Золота осінь» (1912), побудована на зіставленні прозорого блакитного неба та золотих осінніх барв високих дерев. Широкий динамічний мазок передає пульсування

кольору, рух ясного повітря, відтворює форму («Соняшники», 1914; «Дахи Софійського собору в Києві», 1917).

Музика. Імпресіонізм в українській музиці виявлявся протягом першої третини XX ст. поряд з іншими модерністичними стильовими напрямами. Поява рис імпресіонізму в українській музиці теж була спровокована інтенсифікацією знайомства українців з новаторським європейським мистецтвом. Цікавим проявом імпресіонізму другого періоду є «Етюд-імпресія» ор. 10 № 4 для фортепіано (1925) **Валентина Костенка**, який є зовсім нетиповим для його стилю, сформованого петербурзькою школою. У своєму «Етюді-імпресії» В. Костенко відображає відчуття споглядання суто імпресіоністичними засобами.

Міцно імпресіоністичні тенденції вкорінюються також у творчій манері **Миколи Коляди** (1907—1935), зокрема, як наслідок прослуховування музичних новинок, організованих у Харкові композитором і педагогом С. Богатирьовим. Упродовж 1925—1932 років М. Коляда створює ряд композицій з домінуванням імпресіоністичних рис («Скерцо» та соната для скрипки й фортепіано, солоспів «Весняний день» на слова Б. Силаєва та ін.).

Рання творчість **Федора Надененка** теж дає достойний матеріал для пошуку імпресіоністичних тенденцій, зокрема елементів колористики. Найпоказовішими є два його романси: «Осінь» ор. 4 № 1 на слова С. Богомазова та ***«На озері» ор. 6 № 1*** на слова М. Вороного. Гармонічна колористика надає романтичному тексту рельєфності. У першому розділі печальна тональність створюється завдяки імпресіоністичному супроводу фортепіанної партії. Використано також характерний для імпресіонізму прийом паралелізму.

Література. Спільні риси імпресіонізму в різних видах мистецтва виявляються і в літературі, проте вона характеризується впливом художнього слова на уяву читача, додає до загальних імпресіоністичних рис кілька специфічних: нові літературні жанри як наслідок зближення літератури із живописом: етюд, акварель, триптих; видозмінена функція пейзажу, який не просто відтворює картину природи, а визначає певне ставлення до неї.

Стилістика імпресіонізму найвиразніше проявилася у творчості **М. Коцюбинського** («На камені», «Цвіт яблуні», «Intermezzo», «Невідомий», «Він іде», «Сміх», «Persona grata», «Fata morgana», «Тіні забутих предків» та ін.). Серед зображально-виражальних засобів у творах письменник віддає перевагу майстерній грі кольорів, світлотіні, використовує звукопис та тоновані натяки. Напевно найпоказовішим імпресіоністичним твором М. Коцюбинського є етюд «Цвіт яблуні» (1902), тут сама назва мальовничо-символічна, а назва жанру — етюд наближає його до живопису. «Цвітові яблуні» (М. Коцюбинському) присвятив свою поему «Я (Романтика)» *М. Хвильовий*, у творах якого теж проглядаються імпресіоністичні риси.

Подібні імпресіоністичні тенденції виявляються у творах інших українських письменників: *О. Кобилянської, В. Винниченка, Г. Михайличенка, Г. Косинки, А. Головка, М.Яцківа, ранньої Ірини Вільде.*

Декаданс як явище. Декаданс, або декадентство (від фр. *decadence*, лат. *decadentia — занепад*) — кризове явище у культурі, мистецтві, літературі, позначене настроями безнадії, неприйняття життя, тенденціями індивідуалізму. П. Верлен ужив це поняття щодо творчості так званих «проклятих поетів» у своїй поезії «Конання». Декаданс в українській літературі у більшості митців виявляється спорадично, в окремих творах: «Блакитна троянда» *Лесі Українки*, «З теки самовбивці» *П. Карманського*, у деяких віршах та циклах «Інфанта», «Тіні», «За брамою раю» *М. Вороного*, у збірці «Розсипані перли» *В. Пачовського* та «Стрічки» *Б. Лепкого*. Накладання смислового значення декадансу на артистизм спровокувало непорозуміння між І. Франком та В. Щуратом, котрий у статті «Літературні портрети. Іван Франко» відзначив високий естетичний рівень збірки «Зів'яле листя», але поет, вихований на принципах позитивізму, сприйняв таку оцінку як звинувачення у занепадництві та відповів на неї безапеляційним віршем «Декадент».

Невиразність межових тенденцій у культурному розвитку. Модерн та сецесія в українській культурі

Поняття «модерн». Модерн як стильовий напрям проявився насамперед у архітектурі, образотворчому та декоративно-прикладному мистецтві кінця XIX — початку XX ст. У різних країнах він мав іншу назву: у Франції — ***art nouveau** (Ар нуво)*, у Італії — ***stile liberty***, в Іспанії — ***modernismo*** і, нарешті, ***sezessionstil*** в Австрії та ***сецесія*** в Україні.

Модерн для створення справді нового стилю застосовував: демонстративно примхливі, мінливі форми, вигадливі лінії, принципи асиметрії і вільного планування, нові технічні та конструктивні засоби для створення незвичайних будівель, де все підпорядковано єдиному задуму та орнаментальному ритму.

Риси модерну в архітектурі. Архітектура модерну в пошуку єдності конструктивних та художніх засад відкидає симетрію та регулярні норми містобудування, пропонуючи натомість:

– підкреслено індивідуалізовані будівлі з декоративно-символічними конструктивними елементами (А. Гауді, Ф. Шехтель, В. Городецький);

– вільне, функціонально обґрунтоване планування;

– використання каркасних конструкцій, різноманітних будівельних та оздоблювальних матеріалів (залізобетон, скло, кований метал, необроблений камінь, фанера тощо).

Модерн та сецесія в українській культурі. Науковці часто щодо української сецесії використовують як синонім поняття «модерн», тобто спостерігаємо своєрідне накладання та нерозрізнення в українській культурі цих явищ. Українські науковці радянської доби, зокрема літературознавці, переважно послуговувалися російською термінологією, тому термін «сецесія» вважався небажаним. Натомість на територіях, що належали до Австро-Угорщини, цей мистецький напрям фігурував як сецесія. Оскільки сам термін у перекладі з латинської означає «відокремлення», а напрям тяжів до відмежування від естетики побутового реалізму, то й логічно було б послуговуватися первинною назвою — «сецесія».

Українська живописна сецесія. Вплив австрійської сецесії відбувався через Краківську академію мистецтв. Зокрема, М. Жук та О. Новаківський — учні майстра сецесії С. Виспянського — витворили власний варіант сецесії. Ф. Кричевський вчився на творах австрійського художника Г. Клімта. Німецька сецесія полонила О. Мурашка, А. Маневича, Г. Нарбута після навчання у Мюнхені.

Творчість одного художника часто репрезентувала зразки різних напрямів і стилів, демонструючи стильову динаміку, тому одна картина могла поєднувати ознаки кількох стилів. (М. Жук — реалізм та орнаментальність, О. Мурашко — об'ємність та площинність, О. Богомазов — символізм та футуристичність).

Полотно **О. Мурашка** «Благовіщення» написане прозорими блакитними тонами, східний типаж архангела Гавриїла поруч зі слов'янськими рисами Марії. Найвиразніше сецесійний стиль виявляється у триптиху **Ф. Кричевського** «Життя», що піднесено і метафорично подає історію селянської родини (картини «Любов», «Сім'я», «Повернення»), вишукана пластика яких підносить буденне до рівня вселюдського. Певною мірою учнем Ф. Кричевського був надовго несправедливо забутий художник **Всеволод Максимович**, доля якого склалася трагічно — покінчив життя самогубством у двадцятирічному віці чи то через нещасливе кохання, чи то через провал виставки у Москві. На картинах **Михайла Жука** сецесія проявляється у декоративності та хвилястих лініях рослин. Вирізняють також життєстверджну силу портретів Жука, хоча він теж не нюансує колір, користуючись локальними плямами-заливками. Звернення до фольклору було дуже органічним для сецесії, оскільки давало можливість поєднати реальність і казковість. Так, творчо опрацьовує колядку про дівчину та паву художник **Петро Холодний** («Дівчина і пава», 1915).

Український архітектурний модерн. Варто одразу зауважити термінологічну плутанину: в Україні, розрізаній кордонами імперій, назва «модерн» традиційно вживалася у центральних і східних регіонах, а в західному регіоні цей стиль називають «сецесія». В українській архітектурі стиль модерну виявився у геометрично чітких лініях споруд, динамічності їхніх форм при забезпеченні максимальної функціональності будівлі. Серед найвідоміших споруд у такому стилі збудовано *залізничні вокзали Львова, Києва, Жмеринки, Харкова, перший в Україні критий ринок (Бессарабський).* Найяскравіші архітектори, які працювали у цьому стилі: *К. Жуков, О. Вербицький, М. Верьовкін та ін.* Засновником стилю «український модерн» був архітектор *В. Кричевський*, який у 1903—1908 роках спорудив у цьому стилі ***будинок полтавського губернського земства*** (нині історико-краєзнавчий музей).

Модерн помітно позначився на архітектурному обличчі Києва. Споруди органічно вливалися в географічну та культурну гаму міського середовища, поєднуючи прагнення практичності та естетичний смак. До формування архітектурного обличчя Києва чимало зусиль доклав **Владислав Городецький** (1863—1930) — автор славетного ***Будинку з химерами***. Окрім того, у Києві відомими його творіннями є римо-католицький Собор святого Миколая, буди-

нок Національного художнього музею України, Караїмська кенаса. Його споруди зводилися не лише у Києві, а й у інших містах України: гімназії в Умані, Черкасах, цукровий завод у Шпикові, мавзолей Потоцьких у Печері, власна вілла у Євпаторії. Проте саме його власний прибутковий будинок — ***Будинок з химерами*** — приніс архітекторові найбільшу славу як автору найоригінальнішої споруди Києва XX ст., а сама будівля та історія її зведення оповита легендами і просто вигадками, зокрема про вигране Городецьким парі між архітекторами: хто зможе звести будівлю на дуже крутому схилі. Будинок зведено 1901—1903 років справді на дуже стрімкому схилі (вул. Банкова, 10), а тому він має лише три поверхи з вулиці і аж шість — із двору, при цьому має чотири різні асиметричні фасади. До того ж раціонально розпланований та досконалий технічно, він декорований скульптурою зовні та всередині (скульптор Еліо Саля). Новаторство полягало у використанні передового на той час матеріалу — цементу, якому автор фінальною обробкою надавав вигляду натурального каменю. Різноманітність фантастичних істот та чарівних рослин у вигадливих композиціях формує фантастичний образ будинку-казки.

Ще один знаний архітектор тогочасного Києва — сучасник Городецького ***Павло Федотович Альошин*** (1880—1961). Його видатними творіннями у Києві є ***Педагогічний музей*** (стиль класицизм з використанням мотивів античної архітектури)***, маєток Ковалевського*** (стилізація під романський стиль)***, будівля Ольжинської гімназії*** (нині будинок Національної академії наук України, у стилі неокласицизм) ***та Будинок лікаря***. Архітектор активно шукав власний стиль і експериментував навіть у роки, коли на зміну естетичним формам модерну приходить конструктивізм. Він казав, що людина повинна заходити до свого будинку не із запиленої вулиці, а з квітучого саду. Модерном вітає гостей також головний будинок київського залізничного вокзалу (1920—1930, архітектор *О.М. Вербицький*). Його центральний портал має полігональну форму даху, що обрамляє параболу вікна. Шедевральним є ***Дім невтішної вдови*** (архітектор *Е. Брадтман*, 1907 р.). Найвизначальніша частина цієї споруди — великий маскарон жіночого обличчя на фасаді, по якому течуть сльози, коли йде дощ. Ще один будинок із цікавою назвою — ***«шоколадний»*** (вул. Шовковична, 17). Його перший поверх кольору какао, другий — кави з молоком. У стилі модерн здійснено післявоєнну забудову Хрещатика, який майже увесь був знищений в часи Другої світової війни, зведено перший в Україні ***критий (Бессарабський) ринок*** (архітектор *Г. Гай*).

Львівська сецесія. Стиль «сецесія» формував архітектурне обличчя Львова першого десятиріччя XX ст., проте рисами ранньої сецесії позначені уже деякі споруди кінця XIX ст., як, наприклад, споруди 1897—1899: особняк родини Дашек (архітектурне бюро *І. Левинського*); кам'яниця Генрика Мюллера «Під павою» (архітектор *К. Боублік*); будинок Едмунда Строменгера (архітектор *Альфред Захарієвич*); театр «Колізей» (архітектори *Міхал Фехтер* і *Артур Шлеєн*). До сьогодні споруда не збереглася.

Кращими творіннями архітектора ***Тадеуша Обмінського*** є будівлі, зведені протягом 1905—1907 років фірмою І. Левинського: дім Яна Строменгера, будинки Людвіка Хірша, а також будинок адвоката Адольфа Сегаля (1904—1905), будинок Гаусмана (1906—1907) та цілий комплекс кам'яниць. **Роман Фелінський** — автор першого функціоналістського твору у Львові — будинку універмагу «Магнус» на вул. Шпитальній № 1 (1912—1913), який демонструє ритміку поєднання міцних вертикальних стовпів та багатогранних горизонтальних еркерів.

Владислав Садловський створив проект ***Львівського залізничного вокзалу***. Скульптури А. Попеля та П. Війтовича прикрашали фронтон будівлі: жіночі — символізували залізницю і торгівлю, а чоловік верхи на леві уособлював промисловість та саме місто Львів. Головний вестибюль прикрашав вітраж «Архангел Михаїл» на тлі панорами міста.

Отже, в українській архітектурній спадщині загалом можна констатувати збереження українського національного стилю та стилю необароко. Натомість конструктивізм та функціоналізм, притаманні тодішній європейській архітектурі, не могли практично втілитися, бо в Європі архітектура прагнула забезпечити комфортне проживання сім'ї в окремому будинку чи квартирі, а українська архітектура акцентувала увагу на громадських спорудах, позначених індивідуальним баченням архітекторів.

Український живописний модерн. Прикметною рисою живопису українського модерну було звернення до національних первнів: традицій давньоруського монументального мистецтва, народної творчості, активного опрацювання фольклорних мотивів, етнографічних елементів. При цьому, традиції народної формотворчості митці органічно поєднували з модерними новаціями світового мистецтва. Яскравими представниками модерної живописної стилістики є **В. Максимович та О. Новаківський**. Фантастичні пейзажі, картини, міфологічні та казкові теми Максимовича, сповнені загадковості, сприймаються як прекрасний сон або мрія. Олекса Новаківський (1872—1935) заснував у Львові мистецьку школу — центр малярської культури Західної України. Характерними рисами його творчості вважають філософічність, особливу «музичність», схильність до міфологізації реальності. Виразно самобутньою була також творчість **Ф. Кричевського** — професора Харківського університету, а пізніше Київського художнього інституту. Реалістичні принципи він намагався поєднати з живописом вишуканого «мюнхенського модерну».

6.11. Символізм, його сутність

У поезії імпресіонізм зімкнувся із символізмом. Назву **«символізм»** запропонував **Ж. Морреас** у статті ***«Символізм» 1886 р.*** Символізм виник у ***80-і роки XIX ст.*** як течія французької літератури і знайшов прихильників

у багатьох країнах Європи, поширивши, при цьому, свій вплив на живопис, театр і музику. Символізм закцентував увагу на невловимості, таємничості внутрішнього сенсу, завдяки чому відношення між зовнішнім і внутрішнім, чуттєвим і осягненим безпосередньо розумом обов'язково мусить постати туманним, загадковим — своєрідним шифром без ключа до нього. Форма художнього твору має стати натяком на таємну метафізичну сутність речей, яку не здатен осягнути розум. Символізм зародився у творчості відомих французьких поетів: *Шарля Бодлера, Поля Верлена, Артюра Рембо, Стефана Малларме.* Пізніше він поширився на інші види мистецтва і став загальноєвропейським явищем.

Українська культура: символізм — модернізм. В українській літературі символізм з'явився на початку XX ст. та представлений творчістю Олександра Олеся, М. Філянського, Г. Чупринки, П. Карманського, М. Вороного, В. Пачовського, Сидора Твердохліба, інших літераторів. Український символізм формувався на протиставленні пізньому народництву, тому відкидав зосередженість літератури на позаестетичних чинниках. Натомість пропагував образ «цілого чоловіка» (М. Вороний) — митця, який гармонійно поєднує Красу і Правду (ці категорії були для символістів універсальними, тому вони писали їх з великої літери) і характеризується «аристократизмом духу». Оформлення українського модернізму та водночас **перший етап символізму** можливий завдяки діяльності двох своєрідних угруповань початку XX ст.: **«Молода Муза» та «Українська хата».** Вони підносили модерне мистецтво Західної і Східної України до вершини слави, єднаючи їх представників творчої еліти спільною ідеєю мистецтва краси, естетизму.

Угруповання **«Молода Муза»** (1906) об'єднало молодих талантів західноукраїнських земель *(Б. Лепкий, В. Пачовський, П. Карманський, С. Чарнецький, О. Луцький, В. Бирчак, М. Яцків, О. Турянський).* Це швидше не організація, а клуб літераторів, до якого тяжіло чимало молоді, що творила в різних галузях мистецтва: композитор *С. Людкевич*, скульптор *М. Паращук*, живописець *І. Северин*, скрипаль і маляр *І. Косинин.* В атмосфері гарячих дискусій та суперечок у відомій тоді *кав'ярні «Монополь» на площі Бернардинів у Львові* зріло прагнення пошуку нових шляхів у мистецтві засобом включення в русло загальноєвропейського культурного процесу. «Молода Муза» була однією з ланок ланцюга літературних організацій багатьох країн Європи — *«Молода Бельгія», «Молода Німеччина», «Молода Франція», «Молода Польща»* та ін., що проголосили своїм гаслом ***«мистецтво заради мистецтва».***

«Українська хата» — це літературно-художній, критичний та публіцистичний щомісячний журнал, який виходив 1909—1914 років у Києві за редакцією П. Богацького та за активної співпраці *М. Євшана, М. Шаповала* та інших. Журнал мислився як трибуна для об'єднання модерністських українських сил, протиставляючись міщанству та українофільству в «шароварному вигляді». Відповідно першу хвилю раннього українського модернізму «хатини» сприймають як декадентську. У творчому плані «хатини», як і «молодому-

зівці», не були надто революційними. Їхній український модернізм був традиційним, вони не могли абстрагуватися від загальнонаціональної проблеми землі.

Другий етап символізму позначений впливом Першої світової війни та революції, що породжує апокаліптичні настрої (лірика братів *П.* та *Я. Савченків, О. Слісаренка, Д. Загула, В. Кобилянського* та ін.). Саме ці митці у Києві заснували символістську школу **«Біла студія»**, яка видала збірник **«Літературно-критичний альманах»** (1918), спрямований проти народницького ставлення до літератури. Його редактором став *Яків Савченко.* Символізм знаходить відгомін також у творчості представників угруповання **«Музагет»** (1918) (Я. Савченко, Д. Загул, М. Терещенко, В. Кобилянський, М. Жук, В. Ярошенко та ін.), **альманах «Гроно»** (1920) (В. Поліщук, Г. Шкурупій, Г. Косинка).

Неокласики. Неокласицизм (з гр. новий, зразковий) — це течія в літературі та мистецтві, що виникла у західноєвропейській літературі в середині XIX ст. та виявила свій зв'язок із класицизмом через використання античної тематики, міфологічної образності. До українських неокласиків у 20-х роках XX ст. належали *М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Рильський, П. Филипович, Юрій Клен (О. Бургардт).* Вони відмежовувалися від так званої пролетарської культури, прагнули наслідувати мистецтво минулих епох, віддавали перевагу історико-культурній та морально-психологічній проблематиці. Звернення до античного мистецтва трактувалося владою як невизнання радянської дійсності та спровокувало репресії щодо учасників. Їхня творчість припадає на добу «розстріляного відродження».

6.12. Авангардизм: європейський та український контекст

Авангардизм (від фр. *avant-garde* — передовий загін) — це болісна реакція на кризу в мистецтві. Він шукає нові засоби для увиразнення наявного конфлікту між особистістю та суспільством; між творчою свідомістю та буденною. Авангардизм не створює нічого нового, а використовує старе, проте сміється над ним, знищує. Традиційне відображення, на думку нових митців, було непридатним для точної передачі світу таким, яким він є насправді. Адже найточніший образ зовнішнього світу ховається у свідомості, а сприйняття цього світу залежить від митця. Завдання автора полягало у винайденні нового методу систематичної, структурної побудови образу, що й спричинило появу форм абстрактного мистецтва. У межах авангарду виділяють такі його різновиди:

- *експресіонізм;*
- *кубізм;*
- *футуризм (кубофутуризм);*
- *абстракціонізм;*

- *дадаїзм;*
- *сюрреалізм.*

Взаємопов'язана, цілісна, плинна, динамічна реальність не могла бути пізнаною через явлене й зовнішнє, вона потребувала нових засобів її художнього аналізу, вона спонукала мистецтво стати на шлях жорстокого препарування реального світу, як у тогочасних психоаналітиків, які проникали у глибини підсвідомості, та фізиків, які досліджували світ атома. Для багатьох авангардних напрямів актуальним був інтуїтивізм А. Бергсона (кубізм, футуризм).

Експресіонізм. Причиною появи експресіонізму (від лат. *expression* — вираження) була стурбованість за культуру перед Першою світовою війною. Тому експресіонізм дуже нервовий, емоційний, контрастний. Предтечею естетики експресіонізму можна вважати датського релігійного філософа С. К'єркегора. У живописі зародки експресіонізму зустрічаємо у норвезького художника Е. Мунка. Низка його експресіоністських робіт 1893—1910 років мають загальну назву «Крик» («Зойк»), які зображують постать людини у стані жаху та агонії на тлі криваво-червоного неба. З'явився експресіонізм у Німеччині на початку XX ст. в живописі та існував до початку 30-х років (група «Міст», «Синій вершник»).

Українське мистецтво цього періоду формує оригінальну версію експресіонізму, спираючись на німецьку драматургію та лірику 1920-х років. Претечею українського літературного експресіонізму традиційно вважають *В. Стефаника*, а серед теоретиків та режисерів зазначають *Л. Курбаса* та (з певними застереженнями) *О. Довженка.* У творчості інших митців того часу експресіонізм наявний як художня техніка з новаторськими прийомами: це драматургія *М. Куліша, Я. Мамонтова, І. Дніпровського*, вистави театру імені І. Франка. Риси експресіоністичної поетики (швидше не експресіонізм, а лише експресивність) можна вловити і в творчості українських футуристів *(М. Семенко, Г. Шкурупій)* та їхніх послідовників *(В. Чумак, В. Еллан-Блакитний).*

Експресіонізм в українській літературі. Найпоказовішою щодо експресіонізму науковці вважають творчість **В. Стефаника**. Значною мірою стефаникове світовідчуття було подібним до позиції драматурга А. Стріндберга. Цікавився В. Стефаник також доробком С. К'єркегора. У новелі «Новина» Стефаника цікавить деформація людської свідомості та можливість естетичного навернення. Образність творів В. Стефаника глибоко песимістична, автор фіксує увагу на темних виявах життя.

Підмурівком українського експресіоністичного театру 1920-х років стала естетична концепція **Леся Курбаса** — режисера, актора, перекладача. Митець зосереджувався на актуальних проблемах нового театру, його ідеї розвивалися у руслі творчого пошуку режисерів-новаторів В. Мейєрхольда та Б. Брехта. Лесь Курбас 1922 р. у Харкові створив ***театр-студію «Березіль»*** (нині Харківський національний український академічний драматичний театр імені Т. Шевченка). Курбасівська концепція експресіоністичного аналітичного театру засвоює принципи «панування над речами», «подолання матерії».

Кубізм. Новим адекватним методом відображення складної дійсності для кубістів стало вивільнення форми через архітектонічний принцип її дослідження як категорії простору. Так, А. Сезанн зводив усі предмети, які нас оточують, до простих геометричних фігур (куб, конус, куля та ін.). Батьківщиною кубізму традиційно стала Франція, а виявився кубізм насамперед у живописі.

Теоретичного обґрунтування стиль «кубізм» набув у роботі А. Глеза та Ж. Метценже «Про кубізм» (1912). 1913 р. поет Г. Аполлінер оприлюднив маніфест «Маляри-кубісти. Естетичні роздуми». Аналітизм кубізму цікавив Л. Курбаса. Принципи організації акторської гри митець часто уподібнює до образотворчого мистецтва, відстоюючи думку про цілісність творчого процесу.

Футуризм. Роком народження цього напряму мистецтва є 1909 р., коли у паризькому журналі «Фігаро» опубліковано маніфест ідеолога руху — Ф.Т. Марінетті. Ключові поняття у футуризмі — це швидкість, рух, динамізм.

На початок та середину 1920-х років припадає найактивніший зрілий — **панфутуристичний** період. «Я хочу кождий день все слів нових...» — це творче кредо провідного українського футуриста **Михайля Семенка**, з яким поет збирався вести українську літературу до європейського мистецтва, натхненний виступами Ф.Т. Марінетті та В. Маяковського. 1919 р. М. Семенко заснував у Києві групу «Фламінго» та однойменне видавництво. Він не полишає заповітну мрію — створити справжню футуристичну організацію. Спочатку — це Харків, де він робить спробу зорганізувати «Ударну групу поетів-футуристів», а потім переїздить до Києва і об'єднує її з київською «Науково-мистецькою групою «Комкосмос»» («космічний комунізм»). 1923 року це вже «Асоціація панфутуристів» («Аспанфут», або «АсПФ»). Спочатку до Семенка приєднуються *О. Слісаренко, Г. Шкурупій, Ю. Шпол, М. Яловий, М. Ірчан, Марко Терещенко.* Пізніше — *Я. Савченко, Ю. Яновський, М. Бажан.* 1924 р. відбувається розкол, а Семенко повертається до Харкова та переносить туди центр організації. 1927 р. у Харкові М. Семенко створює літературну організацію футуристів **«Нова генерація»,** згодом ВУССК — Всеукраїнська спілка комуністичної культури, а потім **ОППУ** (Об'єднання пролетарських письменників України), яке проіснувало до 1930 р. У квітні 1937 р М. Семенка заарештовано, а вже восени — розстріляно.

Український кубофутуризм. Кубофутуризм у живописі. Творча молодь гуртувалася навколо художника (пізніше професора Київського художнього інституту) **Олександра Богомазова** і його соратниці Олександри Екстер — апостолів українського кубофутуризму. Термін «кубофутуризм» виник з назв двох живописних напрямів: французького кубізму та італійського футуризму. Олександр Богомазов пише трактат *«Живопис і елементи»* — блискучу теоретичну розвідку про те, як темп і ритм зовнішнього життя перекладається художньою особистістю на мову живопису. Трактат О. Богомазова споріднений з теоретичною роботою абстракціоніста *В. Кандинського «Про духовне у мистецтві» і книгою Глеза-Метценже «Про кубізм».* Багато хто з тогочасних ху-

дожників плідно працював у сфері **театрально-декораційного живопису (сценографії)**. Блискуче проявився у сценографії талант сподвижниці О. Богомазова — **О. Екстер**, яка сформувалася як художник у Києві, пізніше відкрила художню школу в Одесі, а у 20-і роки її діяльність пов'язана з паризькою Модерною академією. Вона уславилася своїми картинами, ескізами, костюмами, декораціями, у яких представлене протистояння трагічних нерозв'язних суперечностей, античне відчуття неможливості упорядкування світу, трепету перед нескінченним хаосом пристрастей і ворогуючих сил. Деміургічне і водночас ремісниче лежить в основі кубофутуристичних композицій художника **В. Єрмилова** (1894—1967), образ у яких будується на *поєднанні контрастних форм і фактур різноманітних матеріалів*.

Абстракціонізм. Абстрактне мистецтво (від лат. *abstractis* — відсторонений, умоглядний) звільняє простір для фантазії реципієнта. Твір стає багатовимірним завдяки індивідуальним асоціаціям того, хто його сприймає. Абстрактні твори — це твори пластичного мистецтва (живопису, скульптури), які не пов'язані (або майже не пов'язані) з предметним світом в елементах зображення та назві.

Василь Кандинський 1901 р. ініціює створення спілки «Фаланга», через кілька років очолює художнє угруповання «Нове художнє об'єднання», яке декларувало ідею синтезу мистецтв через залучення діячів різних видів мистецтва. Після його розпаду В. Кандинський стає лідером об'єднання «Синій (Блакитний) вершник» (1911). В. Кандинський є автором роботи «Про духовне у мистецтві», яка ненав'язливо переконує читача у необхідності абстрактного мистецтва на вимогу часу. На думку митця, художник має вільно оперувати фарбами та формами, керуючись внутрішньою необхідністю.

Авангардний український живопис. Значущим для розвитку нового мистецтва було створення ***Київського художнього інституту*** (унаслідок реорганізації Української академії мистецтв 1917 р.), ректором та професором якої став Г. Нарбут, а викладали там брати Ф. і В. Кричевські, М. Бойчук, М. Бурачек, а також багато талановитих митців-авангардистів (В. Пальмов, О. Богомазов, В. Татлін, К. Малевич).

АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України) заснована 1925 р., об'єднувала бойчукістів та віддавала перевагу монументальному мистецтву, яке спиралося на національну традицію. З позицією М. Бойчука не погоджувався В. Пальмов, який 1927 р. створив *ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України)*. ОСМУ була найбільше орієнтована на західноєвропейський живопис. Паралельно існувала також *АХЧУ (Асоціація художників Червоної України)*, яка прагнула досягнути загального визнання українського радянського мистецтва, по-новому осмисливши українську традицію.

Осередками авангардних пошуків ставали не лише молоді акторські групи або журнали, а й ***мистецькі виставки***, яких на той час було чимало й які набували іноді епатуючого характеру: одеські «Салони» скульптора В. Іздебського, київське «Звено», харківська «Голубая лилия», студії Є. Агафоно-

ва, приголомшливі «Будяк» та «Выкусь». Вони сприяли активній європеїзації українського малярства й пластики, формуванню нової художньої свідомості. Перша широка міжнародна авангардна виставка в тодішній імперії відбулася в Одесі й Києві, а вже потім у Петербурзі й Ризі. У всіх новаторських угрупованнях Росії українські митці були найактивнішими учасниками й ініціаторами.

Своїм походженням, самосвідомістю, національною поетикою пов'язані з Києвом, Львовом, Харковом, Одесою *брати Д.* і *В. Бурлюки, К. Малевич*, професор Київського художнього інституту *В. Татлін*, засновниця української школи конструктивістської сценографії *О. Екстер*, відомий талановитий скульптор-кубофутурист **Олександр Архипенко** (1887—1964). З 20-річного віку він жив і працював за кордоном, завоювавши світове визнання, *титул «генія скульптури»*. Завдяки своїм експериментам з формою він одержав цілком новий принцип пластичного вираження. Простір між частинами скульптури митець оригінально порівнював з музичними паузами, а використання тиші й звуку в симфонії вважав подібним до застосування значущого простору і матеріалу в скульптурі. Відповідно до цієї концепції він змоделював простір 1912 р. у статуї *«Жінка, що йде»*. Увігнутості в скульптурі теж символізують відсутні форми та стають поштовхом до асоціацій та зіставлень.

Авангард зруйнував традиційне буденне сприйняття й розуміння мистецтва, виявив хибність міфу про легкість сприйняття художнього твору. Місію авангарду можна визначити як піднесення статусу мистецтва у суспільній свідомості від споживацького рівня до буттєво-світоглядного, утвердження складності, багатоплановості мистецтва тією ж мірою, що й відповідних характеристик ставлення людини до життя. Свідченням про зміну художньої ситуації в Україні стало вже зазначене пожвавлення мистецького життя, активізація експозиційної роботи, поява численних угруповань, журналів, декларацій, маніфестів, а також активна (хоч нерідко й вкрай негативна) реакція публіки.

Супрематизм. Безпредметність, декларована абстракціонізмом, втілювалася також у супрематизмі (від лат. *supremus* — найвищий), що найвиразніше представлений у творчості **Казимира Малевича**, яку називають ще «геометричною абстракцією». Спочатку навчався живопису в Київській школі М. Мурашка, 1904 р., переїхавши до Москви, еволюціонує від імпресіонізму до кубізму та футуризму, а згодом створює власний стиль живопису — супрематизм. Візитівкою художника став його славетний ***«Чорний квадрат»***. Його творчими однодумцями були І. Пуні, М. Меньков, І. Клюн, К. Богуславська, О. Розанова, яких сам Малевич називає «групою супрематистів». Безпредметний живопис Малевича є не площинним, а стереометричним. Його геометричні знаки об'ємні, рухливі у часопросторі. Чорний квадрат сприймається або як чорне тверде тіло, що перебуває у безкінечному білому просторі, або як чорна безодня у білому матеріальному обрамленні. Навіть похорон К. Малевича про-

водився у супрематичній стилістиці, а над могилою встановлено пам'ятник — дерев'яний куб з чорним квадратом, створений за проектом його учня Миколи Суєтіна. Безпосередніми учнями майстра у Києві були *О. Хвостенко-Хвостов, В. Єрмилов*. Новітнє мистецтво творили *В. Пальмов, Н. Редько*. Кубофутуристами тією чи іншою мірою були *Г. Собачко-Шостак, М. Лисицький, Д. Бурлюк, В. Меллер, А. Петрицький*.

Український монументальний живопис

Зовсім в іншій площині розгорталась у перші десятиріччя XX ст. творчість **М. Бойчука**, який спочатку створив малярський цех, до якого входили його молодший брат Тимофій, О. Павленко, А. Іванова та ін., а згодом (20—30-і роки) українську школу монументального живопису, у якій втілив своє бажання синтезу мистецтв. М. Бойчук прагнув віднайти у високій духовності візантійської та давньої української ікони підґрунтя для розвитку великого синтетичного стилю новітнього монументального мистецтва. З 1935 р. починаються переслідування з боку влади, звинувачення у зв'язку його мистецтва з релігійним. 1937 р. М. Бойчука та його колег І. Падалку й В. Седляра страчено, а його учні ніколи не поверталися до стилістики неовізантизму.

Сюрреалізм. Основою сюрреалізму стали філософія інтуїтивизму *Анрі Бергсона* та *Вільгельма Дільтея*, який вирішальною в мистецтві вважав фантазію та випадковість, а також психоаналіз *Зигмунда Фрейда*. Сюрреалізм також представляють молоді письменники *Луї Арагон, Поль Елюар*. У сюрреалістичному живописі культовою є постать *Сальвадора Далі*.

Риси конструктивізму, «нової речовності», пуризму, символізму, сюрреалізму в Галичині поєднувало мистецьке об'єднання **«Artes»**. Вважають, що естетика об'єднання формувалася під безпосереднім впливом французького сюрреалізму. Естетикою сюрреалізму позначена також творчість митців **АНУМ** (Асоціації незалежних українських митців, 1931—1939). Насамперед це перша серйозна спроба об'єднати українських митців усієї України і навіть еміграції.

Як бачимо, упродовж цього буремного і доволі інтелектуально насиченого періоду з кінця XVIII і до початку XX ст. українська культура задекларувала не лише свою відкритість і спроможність до засвоєння стилістичного різнобарв'я та новітніх європейських ідей, але й здатність творчо переосмислити набуте та запропонувати своє, виплакане віками поневірянь і так зухвало перерване більшовицькою ідеологією та її революційними переворотами.



Рекомендована література

Величко О.Б. Історія української культури : посібник / А.П. Момрик, О.А. Редькіна, Ю.М. Сафонов, Н.О. Шевель. — К. : Книга плюс, 2012.

Ільницький О. Український футуризм (1914—1930) / О. Ільницький — Л., 2003.

Історія української культури. — К. : Основи, 2008. — Т. 4.

Качкан В. Хай святиться ім'я твоє: Історія української літератури і культури в персоналіях (XVIII — перша половина XXI ст.) / В. Качкан. — Ів.-Фр.; Л.; Чернівці; Коломия, 1994—2008. — Т. 1—10.

Легенький Ю. Український модерн / Ю. Легенький. — К., 2004.

Леонтьєв Д.В. Архітектура України: Велика ілюстрована енциклопедія / Д.В. Леонтьєв. — Х. : Веста, 2010.

Чепелик В. Український архітектурний модерн / В.Чепелик. — К., 2000.

Розділ 7

КУЛЬТУРА ДОБИ УКРАЇНСЬКОГО СІЧОВОГО СТРІЛЕЦТВА

Українська культура справедливо лишається тими сторінками, які витворили поети, прозаїки, педагоги, публіцисти, музиканти, художники, артисти, просвітяни, кого доля привела у табори січових стрільців. Це були люди високої патріотичної налаштованості, неабиякого інтелекту та творчо-заповзятої зарядженості на працю — для майбутньої вільної держави. До цієї кагорти належать такі, як гімназійний директор, очільник «Просвіти» Михайло Галущинський, літератори Лев Лепкий, Роман Купчинський, Юрій Шкрумеляк, Василь Бобинський, Мирослав Ірчан, Олесь Бабій, композитор Михайло Гайворонський та багато інших визначних постатей.

Творча біографія кожного з них— колосальний досвід наших попередників, культурологічний, історичний багаж нації. Вивчення студентами їхнього творчого доробку — це безцінне духовне збагачення.

7.1. Михайло Галущинський

М. Галущинський (псевдоніми й криптоніми: Микола Височанський; Подорожник М.; Височанський; Глщ. М.; М.; М. Г.; Г-ий М.; Гл.М.) народився 26 вересня 1878 р. у с. Звинячі Чортківського повіту на Тернопільщині у сім'ї священика. Початкову освіту здобув у родинному колі, сільській школі. Потім навчався на філософському факультеті у Львівському (1898—1900) та у Віденському (1900—1901) університетах. Уже в період навчання у гімназії виявив неабиякий хист до організаторської роботи: належав до Студентської громади, а в студентські часи очолював товариства «Академічна громада» (Львів) та «Січ» (Відень), був головним референтом на першому віче у справах університетських.

З 1901 р. до 1904 р. М. Галущинський працює заступником учителя в академічній гімназії Львова, підтримує тісні зв'язки зі студентським рухом, що концентрував свою увагу на справі українського університету. Працюючи з 1904 р. до 1909 р. учителем гімназії в Золочеві, М. Галущинський виявляє найкращі риси національного патріота, беручи безпосередню участь в акції розмосковлення повіту. Саме тут, у Золочеві, на рахунку М. Галущинського — ряд конкретних справ, що були результатом систематичної фахової і культурно-просвітницької діяльності: у результаті загальних таємних виборів послом до австрійського парламенту замість москвофіла Н. Глібовицького було обрано В. Сінгалевича; у Золочеві було відкрито першу публічну бібліотеку-випозичальню, яка на початку 1909 р. налічувала 1,5 тис. книг.

З 1909 р. М. Галущинський стає першим директором української приватної гімназії в Рогатині, добирає національно свідомі, високопрофесійні кадри педагогів, проводить велику патріотичну, виховну, просвітницьку роботу.

Він так організував навчально-виховний процес, що досвід гімназії вивчали, поширювали і на його базі публікували важливі методично-наукові статті, рекомендації в органі товариства «Учительська громада». Як і в Золочеві, у Рогатині було утворено філії «Просвіти», які деякий час очолював М. Галущинський.

М. Галущинський запровадив у гімназії самоврядування: кожен клас мав своє судівництво, що обиралося виборним способом, свою ощадну касу, свого касира. Кожен гімназист на час закінчення навчання чи при переході до іншого навчального закладу міг отримати свої заощадження.

Самоврядування розкривало широкі можливості самодіяльності кожного учня, готувало його морально, а в багатьох випадках і фахово до життя.

Самоврядування, що багато чим нагадувало (але в жодному разі не копіювало) «шкільну державу» в тодішній американській освітній системі, перебувало під неослабною увагою та контролем директора. Воно не тільки стимулювало до навчання, а й виводило наперед лідерів, виявляло як кращі, так і негативні риси суперництва, змагання за право бути на чолі проводу. Нерідко втручання гімназійних викладачів у життя учнів мало провізоричний характер.

Часто основні ідеї та принципи життєдіяльності рогатинців їхні ж товариші, гуртківці поширювали далі, куди через певні обставини вони потрапляли. Ось гімназист Олекса Шумний, який переїхав до гімназії у Копиченцях, розповідав про діяльність драгоманівців та їхній друкований орган «Життя», поширював там це видання (до речі, у рогатинців розповсюджувалося понад 100 примірників «Життя»; в одному з номерів професор Палащук опублікував «Звіт української приватної гімназії в Рогатині: На маргінесі звіту», у якому висловив цікаві спостереження про самоврядування).

Коли вже гімназія налічувала 700 учнів, самі гімназисти поставили перед дирекцією питання, що замало «Наукової читальні», що їх вже не задовольняє рівень редагування «Життя». Семикласники вирішили випускати власний часопис «Вісник Наукової читальні», М. Галущинський погодився переглядати змістову частину та рівень редагування, і літографічним способом видання по

40 сторінок накладом у 200 примірників розповсюджувалося в гімназії, і не лише серед її стін. Кожна ділянка мала свого патрона-референта. Наприклад, Д. Білик опікувався художнім розділом: переважно сам друкував вірші, образки та новелети романтично-сентиментального характеру.

Д. Бадьо під псевдонімами Гриць, Грім, Огонь подавав огляди з європейської літератури, реферував деякі російські видання, пропонував непогані переклади. М. Бойко переважно вів хроніку «Наукової читальні», а І. Верб'яний уміщував дописи про товариство «Пласт».

Про те, якого рівня національно-патріотичного виховання досягла Рогатинська гімназія у часи директорування М. Галущинського, свідчить промовистий факт: 250 гімназистів-старшокласників записалися в УСС добровольцями і разом зі своїми вчителями Миколою Венгжином (Угрин-Безгрішним), Антоном Лотоцьким, Никифором Гірняком пішли в горнило Першої світової війни виборювати волю для майбутньої держави.

Початок Першої світової війни і формування легіону УСС кардинально вплинули на подальшу долю М. Галущинського — Бойова управа визначила його головнокомандувачем українського війська. З великими труднощами стикнувся М. Галущинський на початку вересня 1914 р. під час організації військової формації. Даючи формальний дозвіл на створення легіону УСС, австрійський уряд відмовив йому у правах, які повинно мати військове формування. Крім того, до мінімуму звів кількісний склад Легіону.

Вишкіл Легіону на Закарпатті та перший період його участі в боях проходили під керівництвом команданта М. Галущинського, відтак, вважаючи свою місію щодо створення національної армії виконаною, він залишив пост головного провідника і надалі виконував функції референта при австрійській команді генерала Гофмана, який здійснював контроль над Січовими стрільцями.

Листопадові події 1918 р. застали М. Галущинського у Львові, де він залишився працювати і після відходу українського війська. В умовах окупації Польщею він поринув у громадсько-політичну, культурно-просвітницьку діяльність: працював у Горожанському комітеті, «Рідній школі», засновником-редактором ілюстрованого популярно-наукового журналу «Життя і знання», співредактором «Молодої України», співробітником «Літературно-наукового вісника», «Народної просвіти», «Бібліотечного порадника», «Аматорського театру», був дописувачем майже всіх педагогічно-освітніх видань, українських національних газет.

Розуміючи, які потенційні сили таїть товариство «Просвіта», він стає одним з найактивніших організаторів відродження його діяльності. З 2 квітня 1923 р. до 25 вересня 1931 р. М. Галущинський очолював товариство, був дев'ятим його головою. Серед просвітян М. Галущинський користувався великим авторитетом. З перших днів перебування на посаді голови він розгорнув енергійну працю, розробив фундаментальну програму «Просвіти», за основу якої взяв кращі європейські взірці. Програма складалася з двох розділів: «Завдання ближчі» і «Перспектива». Насамперед він взявся за відродження передвоєнних філій і читалень, за залучення до «Просвіти» нових членів, відновлення діяльності

бібліотек, велику увагу приділяв поширенню просвітянських ідей серед українців за кордоном, зокрема у Польщі, на Волині та Поліссі. Ніколи не забував про Рогатин, гімназію, села повіту, приїжджав сюди кілька разів протягом року. У часописах другої половини 20-х років про це збереглося чимало статей, розповідей і фотографій.

М. Галущинського зв'язувала велика дружба з головою Рогатинської філії «Просвіти», вчителем гімназії, з яким тут працював ще перед війною, відомим українським письменником *Миколою Угриним-Безгрішним*.

Однак просвітянська праця для М. Галущинського не була самоціллю. Він був переконаний, що просвіта має об'єднувати всі розділені частини народу в одне, за його словами, духовне ціле, себто дбати про вироблення сильного почуття національної єдності. Значну увагу приділяв ліквідації неграмотності, організації гуртків для неписьменних. Неграмотність уважав страшним лихом, гіршим від фізичної сліпоти.

Багато зусиль доклав для того, щоб у Львові відкрився український університет. Оскільки це було неможливо в умовах польської окупації, став одним з організаторів таємного університету, був викладачем.

Виконанням перспективної програми товариства передбачалося перевиховання українського громадянина, перетворення душі галичанина, створення з нього громадянина-українця, який уміє в усьому орієнтуватися, проявляти себе, маючи у душі такі вічні цінності, як віра, мораль, надія, вироблення гарту духа й сили волі. Без цих якостей, як писалося в програмі, неможливо виховати високосвідому і здатну відстояти свої права націю. Переслідувала М. Галущинського ще одна заповітна мрія: хотів у Львові заснувати Вищий інститут освітознавства на зразок того, що діяв у Празі.

З 1928 р. до 1930 р. М. Галущинський — сенатор, посол від УНДО, віце-президент польського сенату. Коли 1928 р. прогресивна галицька українська громадськість готувалася відзначати 60-річчя заснування «Просвіти», то М. Галущинський не лише як член організаційного комітету (почесним головою було обрано визначного вченого, громадсько-політичного діяча, патріота нації, професора Юліана Романчука), а й як визначна творча особистість доклав чимало зусиль до успішного проведення цього національно-просвітнього форуму.

Діяльність товариства «Просвіта» під керівництвом М. Галущинського гідна подиву. Зробити вдалося дуже багато. Тільки за останніх п'ять років його головування число філій зросло на 86 одиниць, а кількість читалень досягла 2934. І це за умов, що кожного року поляки закривали немало читалень, бібліотек, забороняли цілі організації у повітах. З успіхом «Просвіта» видавала низку своїх часописів: «Народна освіта», «Аматорський театр», «Бібліотечний порадник», ілюстрований місячник «Життя і знання». Крім того, щороку видавався популярний «Календар «Просвіти».

Визначною подією у житті галицької суспільності було обрання М. Галущинського 21 березня 1929 р. загальними зборами почесним членом товариства «Просвіта». Так було пошановано й винагороджено копітку різнобічну

громадську, педагогічно-наукову, просвітницьку та національно-патріотичну працю самовідданого трударя на ниві українства.

Ще багато-багато планувалося, мріялося. Але виснажлива праця, гостра і безкомпромісна політична боротьба, осторонь якої ніколи не був М. Галущинський, призвели до паралічу мозку, і 25 вересня 1931 р. на 53-му році він пішов із життя. Увесь свідомий Львів вийшов на вулиці, якими пронесли труну; його поховано на Личаківському цвинтарі. Вдячна громадськість відкрила на стіні гімназії в Рогатині меморіальну дошку з надписом: «Першому директорові Рогатинської гімназії Михайлові Галущинському, великому педагогові й громадянину молодь і громадянство Рогатинщини в перші роковини смерті дня 25 вересня 1932 року».

У творчій біографії М. Галущинського настільки органічно й тісно переплелися питання шкільництва, національної освіти і виховання, громадської і політичної, просвітницької діяльності, що вирізняти їх та розглядати окремо здається недоцільним.

Коли М. Галущинський як автор береться за тему, то передусім дотримується правильної тріади: історія-теорія-практика. Усі виступи в пресі (наукові та суто популярні) мали під собою добру основу, себто осмислений досвід, опертя на теоретичні засади і живу навчально-виховну практику. У його публікаціях відсутній «чистий» дидактизм, все оперте на перевірену школою, гімназією, університетом практику і методику. Ось читаємо статистично-аналітичну кореспонденцію М. Галущинського «Фонд» «Рідна школа» — і перед нами через цифрові викладки постає історія і діяльність фонду; довідуємося, як саме, за яких обставин в Українському горожанському комітеті створюється шкільна секція, як було організоване товариство «Рідна школа».

Цілям і методам народної освіти М. Галущинський присвячує окреме видання, в якому в доступній формі йдеться про народні читання (використано досвід Б. Грінченка, зокрема рубрику в «Зорі» — «Про українську книжку на селі»), про бібліотеки, каси товариства, курси неграмотних, народні університети тощо.

Бачення М. Галущинським шляхів виховання викладено в брошурі «Національне виховання: статті і замітки». У загальних заувагах автор стверджує, що основною метою всіх заходів національного виховання є те, щоб «нарід заховав якнайсильніше і найпевніше свою національну окремішність». Важливо, на думку автора, розвивати позитивні риси національного характеру. М. Галущинський закликає докладати найбільше зусиль до того, щоби з кожного члена народу саме за допомогою школи витворити громадянина-українця; вважає за потрібне створювати шкільні громади (шкільні держави), де б громадяни-учні влаштовували свої справи на принципах самоврядування, в основі якого має бути утвердження ідеалу суспільної відповідальності за свою працю та власні вчинки; в основі всього має утверджуватися державотворчий дух.

Працю М. Галущинського «Національне виховання» наш сучасник, професор Б. Ступарик оцінює як фундаментальну, побудовану на «аналізі україн-

ської історії, психології, педагогіки, європейської педагогічної думки з урахуванням конкретних історичних умов». Правильно акцентує увагу вчений, що М. Галущинський найвищим імперативом у національному вихованні вважав українську державність, основною метою якої є збереження національної окремішності, а «добре проведена національна індивідуальність має вложити все, що є в ній найгарнішого, у загальнолюдську культуру». За М. Галущинським, основою національного виховання є «рідна мова, історія власного народу, географія і природні скарби вітчини, рідне письменство й штука...». Основним чинником освіти та виховання має бути школа, яка і навчає, і виховує.

У «Промові на комісії скарбово-бюджетовій при розправі над бюджетом Міністерства освіти дня 21 лютого 1930 р.» М. Галущинський розкрив становище українського шкільництва. Спираючись, зокрема, на таке джерело, як брошура Я. Корнецького («Szkolnictwo dla mniejszosci narodowych w Polsce», 1929), промовець доводить, що українське шкільництво занепадає через відсутність певної системи чинників, а саме: українського громадського чинника в шкільній адміністрації; державної підтримки вчительства; наповненості шкіл новітніми і якісними підручниками; доброякісних бібліотек; зв'язку університетської науки зі школами; планової позашкільної освіти; чітко сформульованого виховного ідеалу.

У наступній «Промові на пленумі сенату при розправі над бюджетом Міністерства освіти дня 12 березня 1930 р.» М. Галущинський піддав аргументованій критиці польську владу і польське громадянство щодо їх ставлення до національних меншин, польську шкільну політику. Завершує промовець розкриттям суті п'яти вимог виховання і формування правильного шкільного життя: 1) організація шкільництва всякого роду і типу — від початкових шкіл аж до вищих для українського населення; 2) шкільні програми і їх пристосування до потреб населення, до сил та витривалості учнів; 3) зичлива і справедлива поведінка щодо приватного шкільництва; 4) потребу вчителів тієї національності, що й учні школи; 5) шкільні підручники.

Значний науково-просвітницький резонанс мали такі публікації: «Книжка й українське громадянство», «Преважна справа: На маргінесі польського законопроекту про громадські бібліотеки», «Наша анкета».

«Книжка й українське громадянство» — соціолого-аналітична стаття, яка містить цікаві роздуми автора про книгу та її роль у свідомому вихованні громадянства. М. Галущинський подає історію української книжки і її українського читача, звичайно, на тлі порівняння: найбільший обсяг книжкової продукції мають німці. Досить сильний рух і в поляків (переважає перекладна й наукова книга). Поважно виглядає справа у Хорватії. Успішно розвивається видання російської науково-художньої літератури в еміграції (Париж, Прага, Берлін). В Україні, робить автор сумний висновок, такі видавництва, як «Дзвін», «Книгоспілка», «Серп і молот», «Час», «Вернигора», «Українське видавництво в Катеринославі», перейшли в еміграцію. М. Галущинський пише, що «для появи української книжки більше зробила еміграція, ніж Галичина. Під цим оглядом положення в Галичині таке мізерне, що нагадує нам найгірші часи 50—60-х ро-

ків минулого століття». Серед видавництв на еміграції найактивнішими були «Українська накладня» (переважно видавала твори українських класиків), «Дзвін» (публікувала нові оригінальні твори), «Час» (література для дітей та молоді). Видавництва та різні інституції: «Українська книжка», «Земля», «Вернигора», «Українське слово», «Український соціологічний інститут» — також провадили значну культурологічну діяльність. У Галичині на 300 польських і жидівських книгарень припадало 7 українських, і то 3 з них — у Львові. Автор завершує ось таким публіцистичним висновком, який є дуже актуальним для сьогодення: «...Наше громадянство книжки не читає, книжкою не цікавиться, воно не любить книжки. Коли ж таку рису бачимо у загалу нашої інтелігенції, що ж говорити про селянську масу. А вже просто страшно діється на думку, що ми дамо до рук нашій молоді, нашим дітям, коли не стане книжок виданих давнійше, а нових не буде. Молодь мусить читати і буде читати і вона буде читати польські книжки, бо своїх дасть Біг, а інших мов не знає. Та й не в тім лихо, що читатиме польські книжки, але лихо в тому, що не відчуватиме потреби української книжки, бо жажду читання заспокоїть їй чужа книжка. Лихо в тому, що польська книжка найде купця в українському громадянині, і гріш українського громадянина скріплятиме культурну силу польську. І все тому, що теперішні батьки не любили книжки, чули до неї нехіть. Польська книжка повинна бути в публічних бібліотеках і випозичальнях, українська — в кожному домі. Таке правило відповідає народній гідности і почуттю народної чести».

Розширює коло важливих питань і публікація «Преважна справа», де через аналіз стану речей гостро поставлено питання про потребу прийняття та впровадження у життя закону про бібліотеки і створення на базі розпорошених бібліотечок при різних кооперативах, гуртках, читальнях, союзах публічної громадської бібліотеки.

Привертають увагу два окремі видання: «Українські народні бібліотеки і праця над поширенням книжки» та «Позашкільна освіта». Перша — брошура методичного характеру, написана в шести розділах українською і латинською мовами, базується на цікавому статистичному матеріалі і має цінні факти до історії товариств «Просвіта», «Читальня».

Звідси можна почерпнути і важливий бібліографічний матеріал. Так, автор покликається на рідкісні видання З. Кузелі («Як закладати і провадити народні бібліотеки по селах»), С. Сірополка («Короткий курс бібліотекознавства») та інших авторів.

У вступному слові до «Позашкільної освіти» автор називає цілий синонімічний ряд: народна освіта, народна просвіта, культурно-освітня праця, позашкільна освіта, політосвіта, політосвітробота; зіставляє ці назви з подібними у поляків, німців, італійців, полемізує з багатьма авторами і переходить до з'ясування змісту освітньої діяльності.

Маючи під руками унікальний ілюстративний матеріал (27 фотокарток), фактичні відомості, він подає історичну ретроспекцію зародження позашкільної освіти в Англії, Німеччині, Данії , Швеції, Норвегії.

Особливо цінними є ті розділи, де автор передає досвід закладання в Європі перших книгозбірень. Йдеться про виховання бібліотечних працівників, читачів. Привертає увагу розділ «Бібліотечна справа на Україні», у якому М. Галущинський веде мову про роль книги в мистецькому вихованні.

Великий масив публікацій М. Галущинського розкриває різні параметри просвітницько-наукової, популяризаторської праці в Галичині. У статті «Науковий рух у тов. «Академічна Громада» у Львові» йдеться про активну роботу секцій «Наукового кружка» в «Академічній Громаді», що орієнтується на поширення самоосвіти. Ці думки певною мірою перехрещуються з іншими в брошурах «Як виборювали собі люди право основувати товариства?», «Одиниця і громада», «Геть неписьменність», у газетно-журнальних публікаціях, зокрема статті «Наш обов'язок». На широкому статистичному матеріалі, із залученням джерел з інших періодичних видань (переважно огляди преси, інформаційна хроніка про роботу видавництв, просвітніх товариств тощо) автор розгорнув низку публікацій про «Просвіту»: «Як відбиває просвітню роботу преса»; «Освітня преса на радянській Україні»; зробив аналіз роботи читалень «Просвіти», форм обмінної роботи між філіями «Освітня організація. «Просвіта»; висвітив історію виникнення та діяльності «Перемиського товариства священиків», «Галицько-Руської матиці».

Розкриваючи також триступеневу ієрархію в організаційній мережі (читальні — філії — центральний орган), автор наголошує, що вся освітня справа повинна мати виховний характер, а також утверджувати засади самоосвіти та самовиховання. Як важливий висновок автор формулює: «...зникають поволі акти масової праці, а натомість зискує право громадянства праця з одиницями, праця в малих гуртках, у невеличких спільнотах, праця самих одиниць. Зникає особа добродія, а на її місце входить нова постать учителя, опікуна, провідника праці, інструктора... Постає нова наука, яка ставить своєю метою створення відповідальної людини з повним почуттям своєї людської гідности. І через те, що позашкільне виховання змагає також до створення відповідальної людини з високоморальним характером і з великим почуттям своєї народної гідности, воно набирає охоронної риси».

Десь ескізно або пунктирно, десь заглиблюючись в історію, десь оглядово-інформаційно чи глибоко-аналітично, але всюди в названих далі публікаціях М. Галущинський стверджує одне: освіта, просвіта для народу — це магістральний шлях нації.

М. Галущинський мав чималий досвід як просвітницької, так і суто педагогічно-виховної роботи. Сам багато виступав на вічах, нарадах, семінарах та конференціях, нагромадив неабияку вмілість вихователя друкованим словом.

З усією просвітницькою, науково-педагогічною, патріотично-виховною діяльністю М. Галущинського безпосередньо й органічно пов'язана його національно-політична праця і боротьба. Відомо, що ще гімназистом він входив до таємного гуртка; будучи студентом, очолював різні товариства, виступав на різних зібраннях та віче. Відомо також, що у липні 1900 р. у Львові відбув-

ся з'їзд українських студентів та старших гімназистів. Там було проголошено національно-державницьке кредо самостійності України, прозвучала вимога українського студентства про створення незалежної соборної української держави. Учасником з'їзду був студент М. Галущинський.

Переймаючись молодіжними проблемами, розвитком молодіжного і студентського руху, М. Галущинський пише низку гостро публіцистичних, філософсько-політичних статей, фейлетонів, оглядів преси, у яких закликає активізувати зусилля, піддає нищівній критиці тих, хто вичікував, відсиджувався («Студентські рухи в Росії»; «Нова проба реальних зносин російської України з галицькою»; «Політика в освіті чи освіта в політиці?»). Варто вирізнити принципово важливі публікації, які свідчать про неабияку обізнаність автора, його потужні інтелектуальні можливості. «Драгоманів — ідеольог Нової України» та «Пацифікація». У першій з них автор ніби виокремлює з усього, що написав М. Драгоманов, найцінніше, оперте на світову філософію і світовий історичний досвід, те, що ґрунтується на науці. І сьогодні змушують задуматися слова вченого про те, що «українці або обходяться без усякої фільософії, або держать себе в якомусь узенькому, провінціальному та до того зовсім неясному, плаксивому романтизмі, перед котрим людині, що немає сама охоти пускатись у довгі наукові досліди, зостається тільки сказати: було колись, та що з того?».

А тим часом М. Драгоманов розумів всяку «роботу без романтики». Філософ-позитивіст із широким знанням, який кождочасний стан народу визначав як «суму історичних і культурних обставин», стояв постійно на реальному ґрунті, не давав себе від цього ґрунту відвести жодними аргументами і на цій підставі будував те, що в конкретний момент вважав необхідним і можливим. Коли цю думку пов'яжемо з основним поглядом Драгоманова про те, що на світі є дві головні сили: розвиток (еволюція) і рух (динаміка), мусимо прийти до переконання, що кожний, хто закидав Драгоманову вузькість у поглядах на національну українську справу, був, принаймні, малоосвічений і недалекоглядний. За Драгомановим, і сьогодні багатьом, якщо не всім, бракує усвідомлення «потреби серйозної праці на реальнім ґрунті — добуття перше всього **політичної волі»** (*виділено авт.* — В.К), адже без «ідеалу, без віри в будучність ніяка праця неможлива... з песимізмом не можна жити діяльно».

Без систематичної праці й чіткої перспективи можна, маючи зібраний матеріал, викликати великі перевороти, революції, стихійні зриви, але М. Драгоманов не очікує від них великої користі. «Для революції необхідна перше всього сила — себто поміч самого населення краю». Саме етнографічно-національне почуття не може стати творчим фактором; щоби воно таким «стало, треба, щоби й воно осложнилося свідомостю певних матеріальних і моральних інтересів». Тому-то й Драгоманов своїм логічним міркуванням уважає всяку «ідею неістнуючою, коли не найдеться бодай одної людини, котра би без обави, сміливо проговорила її, котра б не віддала за ту ідею не то життя, а навіть частини свого спокою, карієри і т. п.». Коли ж український рух стоятиме тільки на словах і на вірі, то, на думку М. Драгоманова, такий стан веде до повного

безділля навіть найчесніших людей. «Тому, ще єсть люде між чесними громадівцями, котрим такі думки нелюбі, котрі навіть думають, що коли люде не будуть вірити в те, що зараз же все буде по-їхньому, то й руки опустять. Зовсім інакше: власне віра в те, що завтра все буде по-нашому, коли не сповниться (а ми бачили се не раз за XIX ст.), доводить до того, що в людей, котрі вчера вірили й горячилися, завтра руки опускаються».

М. Галущинський насамкінець робить широкий висновок: «Драгоманів — це найбільший і найглибший знавець українських відносин Галичини і взагалі всеукраїнських справ. Стоячи на становищі, що навіть свідома національна незалежність без певної просвіти не дасть ні лібералізму, ні демократії, жадав він правдивої, нефальшованої просвіти для народу. Сам європейський учений першої міри не міг порозуміти сього, з якою нетерпимостю відносився інтелігентний загал до його слів. «Скрізь на світі дискусія живить думку людську, а в нас вона затемнює». І «коли я з чим полемізую, так се з лінивим на думку, з буйним на слова шарлятанством, та з крутійством, котрі хотять взяти монополію українолюбства». Він ворог «поверховної балаканини й партійности, що вдоволяється тим, що так, мовляв, треба для справи, котру ми тепер боронимо». Він ворог такої інтелігенції, яка вжива аргументів, в котрих преклоняється перед «консерватизмом народа», бо «правда одна для пана і для мужика і навіть безчесно годувати мужика тим, що вже вважа необов'язковим для себе пан». Тому належить вводити в популярну літературу європейські поступові ідеї — «збудити в народі розуміння політичних і соціяльних справ, біжучої політики, котра доторкає й народ». Так само потрібне видавання утилітарних популярних брошур. Треба «політичної науки, котра мусить вияснити людям напрямок і ґрунт їх громадської праці, а способи праці кожда особа, чи кождий громадський елемент найде собі сам, одповідно до своїх сил, натури й обставин». А такі національні рухи, як український, «мусят вибороти собі признання і права працею культурною й політичною».

У «Пацифікації» (це розширений текст промови на засіданні адміністраційної комісії сейму 20 січня 1931 р. у дискусії над справою так званої пацифікації Східної Галичини) автор продемонстрував глибокі історичні знання та вміння виставити як незаперечний аргумент статистичні відомості.

На широкому національно-виховному та етнокультурному полі М. Галущинський залишив помітний літературознавчий, історико-критичний та мемуарно-публіцистичний слід. Зокрема, з-під його пера вийшли свого часу невеликі студії, літературно-критичні нариси про Т. Шевченка: «У Шевченкові роковини»; «Шевченко — поет життя й чину»; про І. Франка: «Sempertiro — Все воїн»; М. Драгоманова: «Михайло Драгоманів — ідеольог Нової України».

Найціннішим у книжці-мініатюрі про Т. Шевченка є те, що автор не просто переказує найважливіші події з життя великого поета, не просто аналізує творчість під кутом осягнення поетичного феномена чи, вужче, наближення під час читання віршів Кобзаря до багатющої й образно розмаїтої стилістики, а під соціально-філософським зарядом думки змушує читача замислитися над

людською сутністю, ніби «приміряти» подвиг поета до нинішнього дня, до українського народу, його історії — теперішньої і майбутньої.

Книжка-брошура про І. Франка спочатку була виголошена як промова з приводу п'ятої річниці смерті Каменяра. Актуальність цієї промови очевидна. Для політика і вченого в нинішній Україні ця невелика студія-есей, що ввібрала в себе і філософський зміст погляду на Франкове слово, й метафоризм вогненного вислову, могла б стати повчальною у багатьох аспектах. По-перше, тут утверджується думка про те, що ми як нація маємо триматися добрих традицій, дотримуватися того кредо, що його сповідував сам І. Франко: «Жию вірою і надією, що високі духові прикмети будуть розвиватися чимраз краще серед нашого народу»; по-друге, за І. Франком, мусимо лаштуватися до «довгої, утяжливої, затож плідної суспільної праці», бо поза її межами — манівці, нігілізм.

На відміну від багатьох авторів, М. Галущинський, як правило, не будував свої виступи на загальновідомих фактах біографії того чи іншого письменника, не прагнув викликати подивування кількістю процитованого. Насамперед він відштовхувався від політичного моменту, його оцінок і в цьому контексті вів мову про ту особистість, яка стала для нього предметом дослідження. Отже, він наближав, осучаснював імена, дати, факти — і все це працювало на збудження національної самосвідомості кожного українця.

М. Галущинський пробував писати «малу прозу», віршувати («Хто винен?», «Божевільний: Ескізи і малюнки»), писав огляди, рецензії, мемуаристику, у якій виявив неабиякий хист оповідача-документаліста.

Безперечним явищем в українській мемуарній історичній літературі є книга М. Галущинського «З українськими січовими стрільцями: Спомини з рр. 1914—1915» (Львів, 1934).

Поява цієї книги заперечила ті голоси, які твердили, що публікація її — річ не конечна, бо розкриває забагато «внутрішніх болячок», змальовує недоліки національного життя у зв'язку із зародженням та початками українського січового стрілецтва.

Книга і понині дивує і вражає як історичний документ своєю правдивістю. Сам же М. Галущинський у вступі писав: «Говорю щиру правду, хоч чую що вони (мої слова) не приносять мені великої чести». А ще спогади несуть у собі досвід суспільної педагогіки. Мав велику рацію М. Демкович-Добрянський, коли, відгукуючись на твір, писав: «Всі хіба добре знаємо, що значить, коли народ знайдеться в хвилині переломових світово-історичних рішень без справжнього проводу. А спомини Г-го дають наглядну картину цього, як виглядає народ без голови, які жахливі наслідки має для життя народу факт, що «провід», котрий начебто існує, не сповняє тих функцій, що їх мусить сповняти кожний дійсний провід. Дальше спомини Галущинського є прекрасним аргументом на це, що велика мудрість і слушність міститься в здоровій, нерозложеній консервативній політичній думці, а зокрема в українській клясократичній думці; коли вона вимагає, щоби громадянське життя було упорядковане в цей спосіб, що кожне становище в громадянстві займає такий чоловік, який по своїй вну-

трішній вартості, по своїм здібностям і природним нахилам на це становище найбільше надається. Приклад Г-ого на становищі команданта УСС ілюструє доцільність таких вимог якнайкраще. Галущинський — дуже добрий педагог, здібний організатор шкільних справ, як пізніше показалося, високозаслужений лише тому, що «він був знаменитим директором гімназії, — як пише про це К. Левицький у своїх споминах, — і тому казали його знайомі, що він буде також дуже добрим командантом наших стрільців».

Завершуючи цей параграф про великого трудівника і будівничого, подаємо кілька оцінок його діяльності.

• «Несподівано для всіх зійшов в могилу один з найтиповіших репрезентантів галицько-українського життя останніх тридцяти років. Був він з усіма своїми людськими добрими чертами і хибами — одним з чільніших представників покоління, що вступило на арену громадсько-політичної діяльності коротко перед заогненням культурно-національної боротьби в Австрії і перед світовою війною і всім, що прийшло по ній».

• «Жалібним відгомоном відгукнеться ця сумна вістка по цілому нашему краю, де така популярна й така люблена була особа Покійного, так широко знана його повна енергії, невсипуща праця на культурно-просвітному й громадському полі.

Михайло Галущинський був одною з найчільніших постатей на західноукраїнських землях. Вже замолоду визначався він своїм хистом, енергією й любов'ю до громадської праці...

Тяжка, невимовно болюча втрата — відійшов бо від нас діяч міри небуденної, діяч, якого просто годі заступити, відійшов передчасно, в розцвіті духовних сил. На кожному кроці чуємо цю втрату, та зокрема болісно відчуває її «Життя і Знання», якого ініціятором і керманичем був Небіжчик.

Мавши щастя працювати з Покійним як його помічник у редакційній роботі від самого основання журналу, я зблизька міг приглянутися до його незвичайно дбайливої й совісної редакторської праці. З якою вічно-живою любов'ю займався він часописом, з яким неослабним зацікавленням вів його, докладаючи всіх зусиль, щоб «Життя і Знання» було на височині свого завдання! Сміло можу оказати, що журнал був його улюбленою дитиною. І Покійний дбав, щоб часопис ж и в і розвивався. Нераз грізні хмари нависали над «Життям і Знанням» та загрожували його існуванню, але М. Галущинський не давав йому упасти. Цілих чотири роки провадив він журнал, знаходячи десь серед своїх численних обов'язків і занять час і силу, щоб його редагувати. І отеє перше число п'ятого річника приготовив до друку наш Небіжчик, та вже не судилося йому випустити його в світ...

Чотири роки з місяця на місяць складав М. Галущинський число за числом «Життя і Знання», і ніхто не знає, скільки гіркої випив він за нього за цей час, скільки неприємностей пережив, суворих критик вислухав від ріжних «нечитальників», що, не розтявши навіть числа гудили часопис. Але Покійний, глибоко переконаний у корисності часопису, не зражувався невдячністю, не

опускав рук, а вів далі своє спасенне діло. Та ось Його вже нема серед нас, а зостався тільки плід його невтомної праці — чотири річники «Життя і Знання». І хто ж тепер відважиться сказати, що це чи не найкраща пам'ятка, яку по собі лишив нам Галущинський, пам'ятка, якою ми можемо зовсім сміло гордитися перед світом. І коли тепер ми хочемо належно пошанувати пам'ять Покійного, як слід віддячитися йому за його працю, то не можемо зробити нічого кращого, що було б для нього найлюбішим, понад одно: підтримати його укохану дитину, не дати впасти «Життю і Знанню», яке саме завдяки Покійному заняло почесне місце серед подібних чужинецьких часописів» (1931).

• «Як більшість тогочасних політичних діячів, Михайло Галущинський прожив нелегке життя. Кришталева чесність, довірливість і відвертість не раз використовувались його противниками проти нього самого. І хоч йому інколи бракувало радикалізму, рішучості, заповзятливості, він гідно ніс свій нелегкий життєвий хрест. У Михайла Галущинського годі визначити якусь чітку межу між його громадськими обов'язками і суспільно-політичною діяльністю. Це у нього настільки переплелося, що неможливо окремо говорити про його працю на посаді голови «Просвіти» чи посла і сенатора сейму, професора Українського таємного університету чи борця проти спроб різних партій нав'язати галицькому суспільству свою ідеологію як єдино вірну з-поміж інших. Михайло Галущинський постає перед нами небуденною, величавою, духовно багатою постаттю, відданим виразником інтересів українського народу. На жаль, праця Михайла Галущинського ще досі гідно неоцінена, а він безперечно заслужив на право, аби в серцях нащадків про нього ніколи не згасла пам'ять» (2010).

7.2. Левко Лепкий

Кожному українцю добре відома поезія Богдана Лепкого «Журавлі». Проте не всі знають, що на музику її поклав брат поета Левко Лепкий, чаклун-скрипаль та мрійник-гітарист.

Левко Лепкий створив багато прекрасних, широкоспіваних, колись добре відомих пісень-блискіток із всеукраїнської музично-співочої скарбниці. «Гей, видно село...», «Маєва нічка», «Бо війна — війною», «Фіялки сині», «Ми йдем вперед», «Коби скоріше з гір Карпатів», «Чи пам'ятаєш ти, стара», «В нічку місячну», «Колись, дівчино мила», «Кладочка» — це та безкінечна низка пісень, з якими на вустах виростала, дорослішала, мужніла найкраща і найсвідоміша гілка галицької української молоді, інтелігенції.

Якось так вийшло, що про вихідців культурницької родини Лепких знаємо поки що дуже мало. Практично, тільки недавно перо деяких дослідників (М. Ільницького, М. Жулинського, Ф. Погребенника, В. Подуфалого, автора цих рядків) торкнулося більш-менш серйозно і глибоко творчої спадщини найстаршого сина Богдана із сім'ї священика Сильвестра Лепкого (1846—1901), відомого на Тернопіллі керманича селянської молоді, організатора читалень,

аматорських гуртків, співака й музиканта, керівника церковних хорів, літератора Марка Мурави та Домни Глібовицької (1850—1913), надзвичайно музично обдарованої жінки. Дуже мало, на жаль, знаємо про наймолодшого сина Лепких Левка, та майже нічогісінько про інших дітей, як, скажімо, про педагога Миколу...

Лепкий Лев Сильвестрович (псевдоніми й криптоніми: Оровець, Льоньо, Швунг, Швунг Льоньо, Зиз, Зизик, Леле, Ле-ле, Л.Л.) увійшов у історію української культури як талановитий журналіст, публіцист, редактор, видавець, поет і прозаїк, композитор, просвітницький діяч, один з організаторів українських січових стрільців (УСС), командир їхньої кінноти. Народився 7 грудня 1888 р. у с. Поручин колишнього Бережанського повіту (тепер — с. Бище Бережанського району Тернопільської області). Очевидно, що «найвищими університетами» майбутнього літератора і композитора Левка Лепкого були високоморальні слова й стосунки батьків та атмосфера домашньої злагоди, добропорядності, що витворювала український дух у більшості священичих родин по всій Галичині. Найперше, на чому варто акцентувати, це на розвинутій змалечку зацікавленості хлопчика, гострій творчій уяві, пам'яті та спостережливості, які, власне, згодом, уже в усвідомленій праці стануть тим духовним ферментом, що живитиме різнобічну, різновиявову діяльність Левка Лепкого. Не треба володіти великою фантазією, аби уявити собі сімейне середовище, коли батько писав для «Просвіти» популярні книжечки-«метелики», часто-густо гармонізовував народні співанки та складні релігійного змісту твори, награвав на скрипці мелодії, якими блискуче в оточенні гостей, а чи сусідів-парохів наповнювала співом усе помешкання мати. А ще чимало нового привносив з центра Європи брат Богдан, адже у Відні він успішно провадив університетські студії. Пізніше Левко залишить неабиякої художньої вартості та документальної точності спогади.

Левко згадував, що не знав купованих іграшок, бо на витребеньки батьки не витрачувались — «усе йшло на школу для старших, зокрема, для хлопців. Я знав забавки домашнього промислу — це ключки, що ними парубки крутили шнури в кухні, вони були за коників, я ставив їх десь у кутику і вони «паслись»; вирізаний прут з ліщини був за верхівця і я на ньому ганявся за мамою по хаті».

Своєрідна ідилія сіл Поручин, Жуків постає з опису Лепкого. «Поручин тодішній, — читаємо у спогаді, — це справжня закутина, Богом і людьми забута. Далеко від шляху, від повітового центру Бережан, ще дальше від залізниці.

Та мав він свій чар. Між двома горами розкинений. Серединою потічок пливе, сонливо плюскотить, немов йому і неспішно до Золотої Липи, а потім до Дністра. А поручинські селяни теж такі. Вони якісь тихі, задумчиві, хоч роботящі та повільні. Їм не спішно. Час не втіче! Врешті нічого спішитись. Жили, як їх предки, — все одно до смерти. Новаторства не знали. Одягались по-давньому — в сукмани вишивані, з «богородицею» на плечах (курмани по-їхньому), носили грубі льняні сорочки з біломереженими ковнірами, жінки з вуставками; жінки й дівчата ходили у спідницях-димках і купного краму не знали...

Поручинці не лише ношу зберігали, зберігали й предківські духові надбання — обряди, звичаї. Зимою обходили Андрея, на Різдво колядували, на Щедрий вечір (Йордан) щедрували. Колядували хлопці, щедрували дівчата. Обходили і весняні та літні свята. Виводили веснянки на провесну, на Великдень гагілки під старенькою дерев'яною церквою, що на горі за селом, а в Зелені Свята — «Купала», що називали «Вільха»... «вільху», закосичену вгорі, палили, під вогонь співали купальних пісень і топили «Вудала».

І, звичайно, коли батько, як уже дуже смерклося, при «мільовій» свічці читав дітям Шекспіра чи, як фаховий мистецтвознавець, оцінював виконавця образотворчості, аналізував історичні зарисовки або й викінчені малярські сюжети сина Богдана, чи коли скрипка його душі кликала в обійми наянтарений смичок — і до шибок світлиці злітали птиці-нотки музики Шуберта чи Венявського, або на сільській толоці висвистували-вигулювали у розпеченому герці коломийки і танцювальні мелодії — тоді і Левко підскакував у душі, підтупцьовував, налаштовував свій музично-співацький лад обдарування на сприйняття батьківської школи.

Наймолодший із сімох дітей Лепких Левко, діставши добрий заряд домашньої освіти та виховання, успішно закінчує 1907 р. відому гімназію у Бережанах, а відтак його дорога роздвоїться у Львівському університеті — спочатку за сімейною традицією почне студії з теології, а відтак перейде на правничий факультет, але у скорому часі орієнтація зміниться — і Левко Лепкий опановуватиме теорію й практику малярства у Краківській академії мистецтв.

Як бачимо, Левко Лепкий здобув неабиякі знання гуманітарного профілю. Правда, у його біографії відбувся відхід від батьківської традиції, про що свідчить спогад, що вийшов з-під руки самого Лепкого. Ось той фрагмент: «Як я ввійшов у гостинну, то брат Богдан підвів мене до якогось добродія, що говорив з батьком біля фортепіану: «Це мій наймолодший брат. Дуже любить коні... Як його меценас Андрій Чайковський (наш письменник) спитав, ким він хоче бути, то відповів: «Дзєканом». «Чому?» — засміявся гість. «Бо, — пояснив брат, — наш урманський декан має сиві коні і шори (упряж) з червоними чапраками»... — «Дуже розумно!» — притакнув гість, поласкавши мене по голові. А батько на те: «Не дуже розумно. Не бажаю ані собі, ані йому того. Богдан нехай малює, нам треба історичних малярів, Микола (середущий брат) нехай буде педагогом, бо це справа виховання молоді, а того (Левка. — В.К.) дам до кадетської школи. Про цю справу в нас ніхто не думає, а можуть колись прийти часи, що без фахівців не обійдеться. Священиків нам ніколи не забракне».

Видно, батьківське відчуття й передчуття мали під собою тривкий ґрунт, бо таки син не став ані церковнослужитилем, ані правником, а пішов на те поле, на якому засвистали стрілецькі вітри й заіржали коні, б'ючи копитами об бруки нових доріг рятування нації.

Наголосимо, що Левко був гострого розуму, веселої вдачі, жартун, дотепник. Такий характер штовхав у вир молодіжного руху, суспільних потреб і проблем. І всюди він був на перших ролях. Ще у Бережанській гімназії став активістом

таємного гуртка «Молода Україна». Маючи гарний голос і танцювально-драматичні здібності, Левко в гімназійно-студентську пору роз'їжджає навколишніми селами, містечками, зорганізовує в читальнях вистави, хори, танцювальні та драматичні гуртки. Коли Л. Лепкий навчався у Кракові, то організував аматорські гуртки і з ними виїжджали на Буковину та до Німеччини й Австрії, де «на сільськогосподарських роботах працювало чимало українських селян та робітників на фабриках».

Українське січове стрілецтво — феномен, ще й досі глибинно не осмислений військовиками, педагогами-виховниками, культурологами, істориками. Це такий пласт української національної історії, аналога якому годі шукати серед європейських народів. Перший осередок «Січі», що пустив коріння на західноукраїнських землях як спортивно-культурне товариство, бере початок з прикарпатського Покуття, із Завалля на Снятинщині, де 5 травня 1900 р. відомий у Галичині радикал, посол до галицького сейму та австрійського парламенту адвокат Кирило Трильовський зініціював першу «Січ», підняв високо її стяг, а від нього, мов від пророчої свічі, запалилися товариства по усіх закутках галицької землі (1914 р. їх було уже понад 900).

«Січі» піднімали українську молодь до освіти й просвіти, прищеплювали їм інтерес до історичної правди, пробуджували національну свідомість.

Велетенська любов до свого народу, вихована й усвідомлена потреба віддати свій мозок, своє слово і працю на вівтар вітчизни кликали найсвідоміших, найпередовіших у ряди січового стрілецтва, а згодом у новостворену Українську галицьку армію. Важливу роль у житті українських чоловіків відіграла Перша світова війна. Вона зробила з них професіоналів, розширила їхній політичний світогляд, виважила їхню силу моральної стійкості.

А ще ця дивовижна у своїй інтелектуальній потузі сила зібрала воєдино, ніби в одне розумове горнило, десятки і сотні найосвіченіших. Від них поплила до всього народу навдивовижу сильна, оригінальна у різних відтінках творчості культура. Це і поезія, й своєрідний гумор та сатира, і особливого гатунку мала проза, й усний трибунний речитатив, і запальна та жалобна інструментальна музика, і лірично-романсова або ж зажурно-епічна пісня та балада, і оперативний висміювальний рисунок та серйозне, вишколене в традиційному досвіді малярство... На жаль, ми ще не підступилися до тієї скрині, в яку зловіщий час заховав від материкової України ці духовні скарби — різножанрову та різновидову культуру доби Січового стрілецтва, яку представляють Дмитро Макогон, Микола Венгжин (М. Угрин-Безгрішний), Сильвестр Яричевський, Антон Лотоцький, Осип Шпитко, Павло Розвій-Поле, Олесь Бабій, Роман Купчинський, Василь Бобинський, Микола Голубець, Юрій Шкрумеляк, Клим Гутковський, Степан Чарнецький, Михайло Гайворонський, Микола Матвіїв-Мельник, Михайло Курах, Сильвестр Калинець, Анатоль та Ярослав Курдидики, Роман Зубик, Левко Луців та ін. А серед цього невідцвітного цвіту — і феномен Левка Лепкого, що разом з Омеляном Паславським, Володимиром Бемком та Степаном Глібовицьким організували перші «Січі»

на Бережанщині, а спільно з Климом Гутковським, Михайлом Турком, Трифоном Янівим, Пилипом Левицьким та Григорієм Коссаком — «Бориславську Січ».

Перша світова війна не дала змоги Л. Лепкому здобути вищу освіту, проте зробила з нього діяльного січовика — після листопадових подій 1918 р. він у ранзі четаря очолив сотню української кінноти. По закінченні польсько-української війни 1918—1920 років кавалерист Лепкий повертається з Києва у рідні краї, відбуває польську в'язницю, відтак поселяється у шваґра, священика Івана Ліщинського у Бориславі, де також з нього не спускає недремного ока політична поліція. Та невдовзі переїздить до Львова, і тут знову поринає у вир культурно-мистецького та громадсько-політичного життя.

Дуже широкий спектр діяльності Левка Лепкого, що тісно пов'язаний з історією УСС. Так, він разом із Р. Купчинським, М. Голубцем, М. Гайворонським, Ю. Назаруком, Ю. Шкрумеляком, Л. Луцівим, І. Іванцем, М. Венгжиним, В. Бобинським, А. Лотоцьким організовують пресову кватиру УСС, що стала своєрідним центром літописання історичної слави «усусусів».

Кожен свідомий українець, котрий взяв у руки бодай одне число відновленого 1990 р. у Львові «Літопису Червоної калини», повинен знати, що саме Левко Лепкий разом з Миколою Голубцем, Романом Купчинським, Михайлом Островерхою, Осипом Навроцьким, Петром Постолюком, Василем Софроновим-Левицьким, іншими колишніми стрільцями та вояками УГА відкрив у Львові видавництво «Червона калина» (1922—1939), де доклав чимало сил та знань як редактор, член дирекції. Принагідно зауважимо, що з приходом 1939 р. на західноукраїнські терени радянської влади видавництво, як і багато інших духовно-культурних інституцій, занепало. Але документи свідчать, що кращі інтелектуальні сили в далекій еміграції відновили діяльність «Червоної калини», випускали найпотрібнішу історичну та художню літературу. І у всьому тому потоці, як і тут, у Львові, діяльну участь брав редактор Левко Лепкий, який нерідко ілюстрував окремі видання.

Непересічними є й такі факти: під кінець 1913 р., коли руханково-пожежні товариства переіменовувались на «Товариства українських січових стрільців», виникла потреба у формі військового зразка, бо досі існуюча форма своїм виглядом більше була схожа на театральний, ніж на військовий костюм (довгий жупан подібний до покутського сукмана, високий ковпак на голові з червоним пером та шликом). Ці непрості питання обмірковувалися на спеціальних нарадах січових та сокільських товариств. Один з документів підтверджує, що на такому зборі були присутні: від січово-стрілецької організації — секретар «Січового Союза», редактор Дмитро Катамай, студент-технік Степан Індишевський, студент університету, емігрант зі Східної України Королів-молодший. Від «Сокільських стрільців» вносив пропозиції голова «Сокола-Батька» професор Іван Боберський. До речі, при УСС у Тудинці над Стрипою діяла спеціальна малярська майстерня, де працювали Осип Курилас, четар Іван Іванець. Творив тут і відомий маляр Остап Новаківський.

«Соколи» прийняли запропоновану Л. Лепким модель головного убору — це заокруглена з дашком шапка, подібна до такої, що її носило англійське військо, та до польської легіонової мацеювки.

Зразки однострою січовиків, запропоновані Лепким, виявилися перспективними, вони, по суті, стали реалізовуватися в американській, англійській та інших європейських арміях. Це оливково-сірий колір верхнього одягу, комірлежачий, по ньому нашиті стоячі впоперек срібні пасочки-зубчатки — для підстаршин, золоті — для старшин. До форми — високі шнуровані черевики з камашами-обмотками, на голові — мазепинка з емблемою галицького лева.

Запроектована Левком Лепким форма була модернийою, відповідала усім засадам військової справи. Найшвидше її мали січовики з Бориславщини та Дрогобиччини. Зазначу, що окремі елементи із проектів Л. Лепкого у 1918 р. було прийнято для однострою усієї УГА.

А ще Л. Лепкому належать проекти пам'ятних знаків на могилах січовиків-побратимів, величного пам'ятника стрільцям у Винниках під Львовом.

Січове стрілецтво залишило у національній історії глибокий слід і понині дивує вчених — істориків, культурологів своєю появою, змістом. Український художник із США Едвард Козак стверджував, що «усусуси (українські січові стрільці) були якимсь іншим військом, якого не було більше на світі... Військо, попереду якого ішли як генерали поети». А львівський історик Богдан Якимович, наш сучасник, проникаючи у сутність діяльності УСС як військового, суспільного й культурологічного явища, зазначає, що феноменом їхньої високої боєздатності й незламної переконаності було передовсім те, що «більшість старшин, багато рядових стрільців мали незакінчену вищу і середню освіту, були абсольвентами українських гімназій. Серед старшинського складу налічувалося чимало осіб із науковим ступенем доктора наук».

Аби бодай у загальних рисах уявити собі обшири літературно-мистецького життя Левка Лепкого, то слід вести мову про його внесок у поетичне, публіцистичне, прозово-документальне і, зокрема, мемуаристичне, редакторсько-видавниче та композиторсько-виконавче надбання української етнокультури.

Л. Лепкий замолоду прилучився до літературного руху, багато писав віршів, що утверджували найкращі народнопоетичні традиції. «Тихо... Там чути лет качок», «Весна», «І снилось зночі дівчині», «Понад полем вітер віє», «Ой поїдем, товариші, на ту Україну...», «З-під Києва», «Нехай буде повіки слава» — це прекрасні зразки української лірики. Л. Лепкий був членом літературного угруповання «Богема», а у 30-і роки його обрали членом правління Товариства письменників і журналістів імені І. Франка у Львові. Як свідчить документ Головної ради наукових товариств ім. Шевченка у Торонто від 20 вересня 1964 р. за підписом Р. Смаль-Стоцького та Є. Вертипороха, Левка Лепкого 10 березня 1963 р. прийнято членом НТШ. Співпрацював з видавництвом «Сурма», редагував гумористично-сатиричні журнали «Комар», «Будяк», «Жорна», «Зиз». «Зиз» мав серед читачів неабияку популярність, бо «вдало і правдиво ілюстрував події тодішньої буденщини, вносив розвагу в сірі будні, зганяв з перевтом-

леного чола хмаринки смутку навіть у часи тяжкої скрути та тодішніх злиднів. Його влучні карикатури мають пізнавальне значення і не втрачають актуальності в наш час».

Кращі твори Л. Лепкий публікував у таких широкознаних періодичних виданнях газетно-журнального типу: «Діло», «Шляхи», «Нові Шляхи», «Митуса», «Вісті з Лугу», «Тризуб», «Літопис Червоної калини», «Краківські вісті», у календарях та щорічних збірниках «Червоної калини». До речі, як співробітник «Краківських вістей» (до адміністрації, крім Л. Лепкого, входили І. Качмар, М. Хом'як, І. Дурбак) Л. Лепкий чимало потурбувався, аби саме на їхніх шпальтах публікувалися окремі фрагменти автобіографічних оповідок Б. Лепкого, що згодом склали книгу «Казка мого життя». Молодший брат акцентував 21 вересня 1941 р. у Кракові, що розділ «Бережани» не був задуманий Богданом як цілісний твір. Л. Лепкий замовляв братові «фейлетони» принагідно, переважно до свят. «Ці фейлетони, — продовжує Л. Лепкий, — писалися на замовлення редакції часопису, що ішла за голосом читачів, які любили їх читати, а читали тому, бо в умовинах сірої дійсности вони заносили рідним подихом землі, кидаючи прозолоть тихого спокою на бурхливі дні війни, на сутінки еміграційного життя». Далі Л. Лепкий зізнається, що нерідко «...намічував момент, який підходив би найкраще під хвилю... Саме з тих розснованих споминів один якийсь фрагмент — під хвилю, на фейлетон, якого треба було вже на завтра, на рано...».

Кращі поетичні твори Л. Лепкого передруковувалися в різних збірках. Так, до виданої 1922 р. Б. Лепким у Берліні антології «Струни» увійшли поезії «Нічліг», «Полями буря ходить». По приватних збірнях і сьогодні віднаходимо вірші-присвяти, рядки для дітей, що належать Л. Лепкому.

Відомо, що Л. Лепкий писав сценічні картини, невеликі п'єси зі стрілецького життя. 1922 р. у Львові вийшла окремо книжечка «Сон Івасика» (з нотним додатком; музику написав М. Гайворонський). Цікавий фрагмент «Ангел мира» з «Українського вертепу на чужині» опублікував автор у «Християнському голосі» (Мюнхен, 1946).

1937 р. у видавництві «Червона калина» вийшов у світ ілюстрований альбом «Українські січові стрільці у 20-ліття виступу (1914—1920)». Текстову частину матеріалів відредагували Л. Лепкий та Б. Гнатевич. Ілюстративну частину заповнили художники О. Сорохтей, І. Іванець, О. Курилас, Ю. Назарук.

Л. Лепкий — один із засновників у Львові першого на західноукраїнських землях літературно-мистецького театру «Скоморохи» та лялькового театру гумору і сатири «Вертеп наших днів».

У виданому літературно-мистецькому альманасі «Львів» до 700-ліття заснування міста (Філадельфія; Київ, 1954) Р. Купчинський у статті-спогаді «У вчорашньому Львові» з цього приводу писав: «Вертеп наших днів» постав у 1926 р. Авторами були Галактіон Чіпка (Р. Купчинський. — В.К.) і Ле-Ле (Л. Лепкий. — В.К.), вертепну будку проектував П. Ковжун. Виступали в ньому три царі (В. Вишиваний, П. Скоропадський і Й. Сталін), жид і наші визна-

чні громадяни. Всіх їх вів у Вифлеєм легендарний сотник УСС Іван Цяпка. «Вертеп» мав великий успіх. Ішов він у Львові кілька разів, об'їхав цілу Галичину і навіть побував у США і Канаді. На жаль, автори не додумалися видати текст друком...

«Вертеп наших днів» був не тільки дотепним кривим дзеркалом передвоєнної Галичини і нашої загальноукраїнської політики, але й дзеркалом культури тих, що попали у «Вертеп». Ніхто з них навіть не думав ображатися на авторів. Навпаки, багато людей шкодували, що їх немає у «Вертепі», видно, що вони замало заслужені». До речі, слід додати, що ляльки за ескізами і малюнками Л. Лепкого для «Вертепу...» виготовила його дружина Марія (Міка) Драгомирецька.

Нарешті, ще цікава деталь: композитор, фольклорист і краєзнавець В. Подуфалий у згаданому передньому слові до співанника «Сто сорок пісень» наводить факт, що саме 1995 р. на його прохання для Тернопільського історико-краєзнавчого та музею родини Лепких у с. Жуків на Рогатинщині куратор архіву Лепких, відомий меценат та видавець з Нью-Йорка доктор Роман Смик передав ляльки з «Вертепу наших днів».

Поетична творчість Л. Лепкого органічно вписувалася у літературний процес умов війни, який, за спостереженням львівського вченого-філолога, професора Тараса Салиги, «...уникав художньо-стильової одноманітності, прагнув відновити своє довоєнне обличчя».

Понад півстоліття тому видатний галичанин, неперевершений дослідник давньої української літератури Ярослав Гординський писав, що поезія доби січового стрілецтва «почала повертати до старих передвоєнних позицій. Львівські «Шляхи» опинилися в полоні давніх «молодомузівців», московський «Промінь» пішов під лад «Української хати».

Цікаву деталь до загальної характеристики всеукраїнського літературно-мистецького процесу після подій 1917 р. подав і Павло Ковжун. «...Головно після заключення миру, — писав він, — вся передвоєнна київська літературна і мистецька молодь почала стягатись до Києва. Одні поверталась з фронту, де були агітаторами, українізаторами армії, редакторами газет, лекторами... Час від часу до Києва загощували Ірчан і Кобилянський...».

Але не слід також забувати, що «Музагет» (1919) плекав ідеї та мистецько-естетичні засади й принципи «Митуси», створеної свого часу січовиками Р. Купчинським, Ю. Шкрумеляком, О. Бабієм, М. Голубцем, В. Бобинським та Л. Лепким.

Йдучи за Т. Салигою, можна без перебільшення узагальнити, що в галицькій поезії тієї пори домінувала стрілецька тематика, в якій саме стрілецтво «уже осягається як пам'ять, як непроминальна минулість, як велична історія з трагічними сюжетами».

Мовити про Левка Лепкого як творчу особистість високого регістру треба і в контексті музичної культури. Вище вже було названо низку блискучих, неабиякої художньої проби поезій Л. Лепкого, до яких він склав музичний супровід.

Пісні Лепкого дихали ліризмом, традиційною українською розчуленістю; вони пронизані глибочезною любов'ю до Батьківщини; від них віяло шляхетністю, статечністю, жартом, вщипливим гумором. Тому-то й багато з тих піснетворів на вустах численних виконавців дістали різні переінакшення, видозміни, по суті, стали піснями народними, поповнивши золоту скарбницю українського мелосу.

Письменник та історик-краєзнавець, опільнянин Роман Коритко у книзі про с. Черче пише, що Л. Лепкий, будучи одним із засновників, а з 1931 до 1939 р. адміністративним директором знаменитого курорту-санаторію «Черче», чимало прислужився до піднесення в селі та й сусідніх місцевостях культурно-просвітницького руху. До цього села приїздили відомі українські діячі, зокрема літератори, художники, педагоги, політики. Тут у різні часи побували Дмитро Левицький і Любомир Макарушка, Остап Луцький і Михайло Волошин, Лев Ганкевич і Дмитро Паліїв, Євген Маланюк та Андрій Чайковський, Тарас Франко і Ярослав Барнич, Євгенія Зарицька і Нестор Нижанківський, Василь Барвінський і Дмитро Котко, Осип Курилас й Олена Кульчицька та ін. І кожної неділі на сцені імпровізованого театру «Палатка» відбувалися «знамениті черченські танці.

Любили гості, — зазначає Р. Коритко, — українську народну пісню, тому місячними вечорами під бренькіт гітари чи мелодійну гру скрипки на березі ставка лунав задушевний спів організованого Левком Лепким хору. Часто хорові допомагали приїжджі артисти і лікар Роман Осінчук, майстерний гравець на гітарі. Коли ж до імпровізованого хору приєднувалися сільські парубки та дівчата, то пісня звучала на цілу околицю.

Любов до пісні породила в черченському санаторії свою пісенну творчість — своєрідне співоцьке імпровізаторство. Так, виникли популярні «Танго Черча», «Вальс Черча», фокстрот «Приїдь до Черча моя кохана», пісня «Ой поїхав стрілець на страшну війну», інші твори. Можна тільки здогадуватися і припускати, що авторами їх були Левко Лепкий та Роман Купчинський.

Але найбільшу пам'ять залишила по собі створена Левком Левицьким стрілецька пісня, сповнена національного патріотизму. Його хорові піснетвори, вояцькі солоспіви навічно зосталися в українській культурі поряд із шедеврами М. Гайворонського та Р. Купчинського.

Про січові пісні є багато цікавих, глибоко змістовних висловлювань. Ще у 30-х роках поет європейського масштабу Богдан Кравців наголошував, що для багатьох із тогочасного покоління такі пісні є «мелодією молодості, відблиском кривавої заграви, відгомоном твердих і залізних, багатих на воєнну романтику днів. Для молодих же, для тих, що родилися щойно, виростали в той час, стрілецька пісня — це казка «вчорашньої легенди».

І говорити сьогодні про неї — це так, як говорити про щось, із чим ми добре знайомі, що влилося нам у кров, що є частиною нас самих. Стрілецької пісні не аналізуємо, про неї не думаємо, її тільки співаємо — і в тому вся приваба і чар її. Тому говорити про неї не так легко. Куди вимовніше й безпосередніше промовляє вона сама».

Наш сучасник, письменник зі Львова Роман Іваничук пише: «Феномен пісні січового стрілецтва, яка зринула багатоголосим хором в 1915—1920 роках над світом, що курився тоді згарищем Першої світової війни, можна збагнути лише з погляду національно-визвольних змагань українського народу... Пролетіла стрілецька пісня через усі перепони — страху, голоду, репресій, депортацій, навіть зруйнування стрілецьких могил — і в неушкодженому вигляді передалася нам як пам'ять і стимул до нової боротьби за національне відродження. Кров стрілецьку ніхто не змив і не змиє, нею навіки записалася сторінка нашої історії. Кров стрілецька запеклася стрілецькою піснею в наших серцях».

Із вінка ліричних, героїчно-трагічних, обозових, маршових, побутових і жартівливих пісень, історичних співанок-хронік та ліро-епічних балад окремою нев'янучою пелюстиною вилискує одна з улюблених пісень українців «Журавлі» (поетичний текст Б. Лепкого «Видиш, брате мій...», музика Л. Лепкого). Пісня воістину народна, вона облетіла у перекладах усі континенти; у музичній культурі вона ще відома у численних обробках найславетніших композиторів та диригентів — А. Вахнянина, М. Гайворонського, М. Леонтовича, О. Кошиця, Ф. Колесси, Я. Ярославенка, Д. Котка, К. Стеценка, Л. Ревуцького, О. Міньківського, А. Авдієвського.

Артист Львівської хорової капели «Трембіта» (1945—1947) Ярослав Михальчишин в одній з публікацій розповів, як співочий колектив під керівництвом диригента О. Сороки розучував «Чуєш, брате мій...» як «народну» пісню, оскільки імен авторів слів та музики називати було заборонено. Та пісня жила, її виконували зведені хори по всій Галичині, а зокрема у Львові— хорові колективи «Боян», «Сурма», «Бандурист».

Про те, як ця пісня-реквієм підносила дух у соловецьких в'язнів, залишив документальні рядки С. Підгайний у повісті «Недостріляні», що прийшла до читачів 1949 р. у видавництві «Україна». У розділі «Чуєш, брате мій» читаємо: «...ця пісня січових стрільців завсігди зривалася з уст соловецьких українців, коли надходили вістки про смерть когось з наших товаришів чи про масові розстріли українців Сталіним на волі. Сини найрізноманітніших націй, що перебували разом з українцями на Соловках, знали, що коли ми співаємо «Чуєш, брате мій», значить, ми переживаємо наше національне горе, оспівуємо наші жертви, які складала постійно наша нація за свободу».

Відомий і такий разючо-промовистий факт: коли помер у Москві всесвітньо відомий кінорежисер українець Олександр Довженко (25.11.1956), то після відкриття панахиди літератором К. Симоновим з хорів долинув голос Івана Козловського. Спочатку до неба злетіли звуки трагічного «Мені однаково, чи буду я жить в Україні, чи ні...», відтак нахлинули стишені крилами українського болю «Чуєш, брате мій, товаришу мій, відлітають сірим шнурком журавлі у вирій. Чути: «Кру! Кру! Кру! В чужині умру..».

Як зазначено у публікації О. Підсухи, «потрібна була неабияка мужність, щоб зважитись на подібний вчинок, який долав, по суті, гори нашарованих за часів культу особи умовностей і засторог. І ще не так багато часу збігло після

смерті деспота, ще не один його соратник возсідав у командно-адміністративному кріслі...».

Гей, видно село, широке село під горою,
Гей, там ідуть наші січовії стрільці до бою,
Попереду славні старші отамани,
Хто охоту має, хай йде з нами!..

Ця пісня, написана Л. Лепким у Тудинці над Стрипою 1915—1916 років, стала духовним озонням стрілецтва, а відтак і вояків УГА. Вона була улюбленою багатьох мистецьких гуртів, капел, хорів в Англії та Америці, Канаді та Австралії. Музичні обробки відомих композиторів А. Вахнянина, Я. Ярославенка, М. Гайворонського, Ф. Колесси поширювали її славу.

Співано цю пісню і в Україні, тільки без зазначення, кому вона належить, з-під чийого серця виплили слова й мелодія. До того ж, добре розуміючи силу маршового пафосу твору, незнищенність його ідеї, закладеної талантом творця, радянська цензура замінила «широке село» на «червоне село».

Старше покоління ще й досі пам'ятає, як найкращі вечори його молодості викупувалися у барвах звуків пісень Левка Лепкого «Казала дівчина», «Несися, мій смутку», «І снилося...», «Кладочка», «Ішов відважний гайовий до лісу темного», «Ой, був то раз веселий час»...

Наголосимо, що на слова Л. Лепкого створювали чарівні пісні й інші композитори. Нині, завдячуючи українцям-патріотам, шанувальникам творчості Лепких, до нас повертається ще один діамант з духовного народнопісенного намиста — це уже згадуваний збірник «Сто сорок пісень». Наприкінці 1995 р. співробітники регіонального центру української книги у Бережанах Надія Волинець, Надія Дирда та Ярослава Мазурак організували зустріч з лауреатами Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені братів Лепких, заснованої журналом «Тернопіль», — з поетом Г. Петруком-Попиком, художником Я. Омеляном, фольклористом і композитором В. Подуфалим. З'ясувалося в розмові, що в пана Омеляна збереглася ця унікальна реліквія рідної пісенної культури. «На моє прохання, — пише В.Подуфалий, — він радо погодився передати пісенник до музею родини Лепких у Жукові, що на Бережанщині (тут, у Жукові, родина Лепких прожила 10 років, з 1891 по 1901 р.). Зберігала його до 1991 р. Ольга Михайлівна Снігуровська з Тернополя, а потім після її смерті збірник став однією з рідкісних книг колекції Люби та Ярослава Омелянів».

Левко Лепкий залишив дослідникам немало сторінок стрілецької слави у прозі. Це нариси та есеї, короткі спогади й ширші мемуарні оповіді, аналітичні статті й гострі фейлетони: «У чотирикутнику смерті (передріздвяні спомини з 1919 р.)», «Де наші пам'ятки минулого?», «Весною 1920 року», «Святий вечір між стрільцями», «На тлі паназіатського конгресу», «Із нашого Поділля», «В річницю смерти полковника Д. Вітовського», «Із настроїв з-над Стрипи», «Найпопулярніша в світі коляда», «Легенда про заснування Львова», «Дещо про

гимни», «Ще про стрілецькі пісні», «В світ за очі», «Дещо про молодість Б. Лепкого (уривки зі спогадів)». Це тільки дещиця з того, що розсипалося сторінками газетно-журнальних періодичних видань світу, і що, віриться, невдовзі буде зібрано дбайливими й ощадливими українцями, укладено в антології та складе добротну основу видання творів Л. Лепкого. Щоб читач переконався у тому, що у прозовому доробку Л. Лепкого щасливо поєдналися історизм, документалізм та художність, варто поглянути на твір «Із настроїв з-над Стрипи». Буквально першими реченнями (автор веде розповідь від першої особи) письменник переконує у правильному виборі форми, приковує читача до тексту неординарною спостережливістю, новелістичним ладом манери письма, етнографічно-побутовою деталізацією (опис парубоцьких жартів, витівок у передвеликодню ніч; детально точне відтворення порядку ранкової служби у церкві та ін.)

Блискучим зразком української мемуарної літератури є спогади Л. Лепкого про молодість рідного старшого брата Богдана. Читаючи їх передусім як прекрасну повістеву прозу, що продовжувала класичні традиції українського красного письменства XIX — першої чверті XX ст., водночас дістаємо колосальний заряд до пізнання справжньої історії минулого, до осягнення неминущої істини про безстрашність та героїзм наших попередників, про високість і незнищеність ідеалів, які сповідували і носіями яких були кращі сини і доньки України.

У спогадах ніби накладаються одна на одну деталі — факти до всього родоводу Лепких: тут оживають фрагменти притч, легенд, сільські оповідачі-байкарі, рідний батько-музика, художник Івасюк, старший пастух Василь; тут точні згадки про І. Франка, М. Возняка, про «вуйка, що мав теж письменницький талант, дописував до «Зорі», «Діла» під псевдонімом Михайлович. Був теж вийммковим проповідником».

Цінність становить епістолярна спадщина Л. Лепкого. Його і до нього листи — це, напевно, найменш відома сторінка як його життєпису, так і взагалі духовної культури; ці листи практично збереглися у приватних колекціях і то переважно в руках тих українців, доля яких закинула у далеке закордоння.

Життя Левка Лепкого далеко від рідної України було нелегким, але сповненим могутньої віри і надії на воскресіння рідної держави і нації. Довелося бути замітачем офісів, носильником на «Союзівці», відновлювати видавництво «Червона калина», редагувати книги, писати до україномовних газет та журналів студії з найрізноманітніших галузей культурного, літературного життя, бути серед чолових комбатантської діяльності колишніх січовиків, а відтак ще й серед засновників оселі «Черче» коло Трентона, куди переселився мешкати наприкінці життя. Та неугавне, хоча й довге життя поета-січовика Левка Лепкого обірвалося на 84-му році. Він помер 28 жовтня 1971 р. у шпиталі Трентона, де і похований.

Американська газета «Свобода» сповіщала у траурній тональності: «Із смертю Левка Лепкого, що його знали і звали у широкому колі його приятелів і знайомих «Льоньом», зійшла з цього світу колоритна постать вояка-кавалериста,

композитора і поета, журналіста-редактора, великого патріота-державника, людини глибокої товариської культури і доброго серця».

Л. Лепкий залишив у своєму записнику такі рядки (наведені згодом у передмові до перевиданого збірника «Сто сорок пісень» В. Подуфалий):

Нехай ім'я Твоє святиться,
Ті жертви, труд і кров,
Батьківська земле, Україно,
До тебе вся любов.
Нехай буде навіки слава,
Батьківщино, Тобі
І тим усім синам Твоїм,
Що впали в боротьбі.
Світи ж нам, сонце наше ясне,
І золоти колосся нив,
Щоб жили вільні ми і щасні,
А Бог щоб нас благословив.

7.3. Роман Купчинський

Роман Григорович Купчинський (псевдоніми та криптоніми: Гак Мусій; Галактіон Чіпка; Галант Чіпка; Доля Мирон; Мирон-Доля; Зиз; Рома; Рокувабо; спільно з Василем Бобинським; Роман К; Той-сам; Харко; Учасник; Роман; Рома; Р. К.; Г. Ч.; М. Д.; Т. С.; ка, ка) народився 24 вересня 1894 р. у с. Розгадів нинішнього Зборівського району Тернопільської області у родині священика (помер 10 листопада 1976 р., м. Оссінг поблизу Нью-Йорка, США) та увійшов до історичної книги української культури як поет-пісняр, талановитий композитор-мелодист, публіцист, редактор, літературний критик, суспільно-громадський діяч.

Слід сказати, що Р. Купчинський походить із славного роду, який веде свій початок з давнини. Так, генеалогічне древо Купчинських на сьогодні має зафіксовану дату: 1730 — це рік народження о. Романа Авдиковського, одна дочка якого Єлизавета у шлюбі з о. Семеном Шашкевичем стала матір'ю Маркіяна Шашкевича, а друга дочка Маркела, дружина о. Михайла Тарнавського, була хресною матір'ю поета.

А ще з цього славетного родоводу вийшло двадцять священиків, це не тільки відомі церковнослужителі, а й визначні суспільно-культурні, просвітницькі діячі Віктор і Володимир Підсонські, Григорій та два Володимири Купчинські, Омелян Брояковський, Григорій Городницький, Филимон та Лев Тарнавські, Йосиф та Михайло Чайковські, Микола Хмільовський, Євстахій та Мечислав Скоморовські, Ілля Собчак, Омелян та Стефан Івасики та інші. У кожного з них, як писав поет, була своя доля і свій шлях широкий.

В Олени Підсонської (1865—1934) та о. Григорія Купчинського (1858—1911) було шестеро дітей: Володимир, Марія, Стефанія, Роман, Богдан, Юліан.

Дитячі роки проходили у селі Кадлубиська Бродівського повіту в родині греко-католицького священика та високоморальної жінки Олени з роду Підсонських. З Оленою Хаворовською мали двоє дітей: доньку Тетяну та сина Юрія. Закінчив Перемишльську гімназію (1913), відтак навчався один рік у Львівській духовній семінарії, а далі, записавшись 1914 р. до легіону січових стрільців, пройшов з ними курними дорогами усі шість років, перебуваючи стрільцем, командантом чоти, сотні, ад'ютантом полку в ранзі поручника. 1918 р. Р. Купчинський уже керував сотнею вишколу УСС на буковинсько-румунському кордоні, а у січні 1919 р. командував пішим полком «усусусів» у боях за Львів.

Середина 1920 — лютий 1921 р. — то чорна сторінка у біографії письменника; на ній — пляма інтернування у польський табір для старшин УГА у м. Тухай (у районі Гданська). Вирвавшись з «обіймів», Р. Купчинський спочатку студіює філософію у Віденському, а згодом гуманітарні дисципліни у Львові в Українському таємному університеті.

1940 р. р. Купчинський спочатку емігрував до Польщі, згодом — до Австрії, Німеччини, а вже 1949 р. — до США, де й прожив до кінця своїх днів.

Слід зауважити, що поет постійно марив рідними краями, вітцівщиною. Про це свідчать, зокрема, листи. Так, 1 квітня 1957 р. до сестри Стефанії писав: «Дорогенькі. Не знаю, от тепер у Вас свята. Но в нас нічогісінько з того домашнього не зосталось. Сама форма, порожня, беззвучна і холодна. Не знаю, чи старість, чи дійсність, — так якби не було, немає того, що було й що повинно бути. О, що я дав би, щоб хоч ще раз вийти на вигін, послухати гагілок чи раненько на цвинтар паску святити. Як жахливо Ви того не розумієте, не зрозумієте...». А ось інший документ — лист у віршованій формі, надісланій Стефанії 1963 р. під великодні свята:

Белзець

Старенька хата, ганок в винограді,
Довкола груші, яблуні сидять,
Нароствір двері — видно, гостям раді,
Маленькі вікна в сонці миготять.
Поросла мохом стріха похилилась
І заглядає сміло до вікон,
Чи Зоська спить, чи вже Марися вмилась,
Чи Віктора вже відчепився сон?..
Минулося. Поросла мохом стріха
Не заглядає до вікон уже,
Одна для нас лишилася потіха,
що час ласкаво спомин береже.

Загалом можна вважати 1915 р. точкою відліку на творчій ниві Р. Купчинського. Як справедливо зазначає дослідниця Н. Кулеша, саме у середовищі УСС 1915 р. «розгорнула свою діяльність пресова кватира й артистична горстка УСС, які збирали різноманітні матеріали, документи, фотографії для увічнення пам'яті стрілецького чину, випускали періодичні видання, компонували архіви УСС».

Відомо, що саме 1915 р. у Відні в часописі «Вісник Союзу визволення України» був опублікований перший вірш Р. Купчинського (за спогадами рідних, перші віршовані рядки склалися ще у часи гімназійного навчання), потім художні твори з'являлися у часописах «Діло», «Шляхи». Саме на період 1916—1917 років припадає написання текстів, що стали популярними піснями, — «Ой шумить, шумить та дібровонька», «Човен хитається серед води».

Як журналіст, публіцист співпрацював з такими періодичними виданнями, як «Діло», «Новий Час», «Неділя», «Кооперативна родина», «Заграва», «Світ».

Створивши у Львові 1922 р. разом з В. Бобинським, П. Ковжуком, М. Голубцем, Л. Лепким літературно-мистецьку символістську групу «Митуса», Р. Купчинський поринув у вир культурного життя, входив до редколегії журналу, яка, на жаль, випустила всього чотири числа. До речі, на сторінках цього видання друкувалися О. Бабій, Д. Загул, Р. Купчинський, Ю. Липа, В. Левицький (Софронів), А. Павлюк, В. Січинський, Ю. Шкрумеляк, Є. Яворський, з художніми репродукціями — О. Архипенко, П. Ковтун, Ю. Нарбут.

1933 р. Р. Купчинський очолив Товариство письменників і журналістів ім. Івана Франка у Львові (до 1939 р.).

Товариство письменників і журналістів як потужна творча організація протягом кількох років відстежувало талановиті твори, і чимало літераторів були відзначені літературними преміями: У. Самчук за роман «Волинь», С. Гординський за книгу поезій «Буруни» та переспівів «Слово про Ігорів похід», Катря Гриневичева за твір «Шестикрилець». Серед відзначених на конкурсі кращих авторів були Ю. Косач, Б.-І. Антонич, Галина Журба, Б. Кравців, С. Левинський, Є. Маланюк, Ю. Липа, В. Левицький-Сафронів, О. Ольжич, Я. Дригинич, В. Гавриляк, В. Ткачук, Наталка Королева, Ірина Вільде та інші письменники.

Р. Купчинський був одним із засновників, членом редакційної колегії видавництва «Червона калина». Як твердив Н. Кулеша, «за багаторічну діяльність видавничої кооперативи «Червона калина» (1921—1939) український читач ознайомився з багатьма цінними виданнями. Десятками тисяч примірників пішли у світ 17 історичних календарів-альманахів із статтями і розвідками періоду визвольних змагань УСС, ґрунтовні історичні твори про новітню ідейну боротьбу (у тому числі «Історія легіону УСС» О. Думіна, збірник «Золоті ворота», великий альбом «Пам'яті вождя УГА», присвячений пам'яті генерала М. Тарнавського, відоме репрезентативне видання «Українські січові стрільці: 1914—1920»), праці про визвольні змагання українського народу давніх часів, «Великий співаник «Червоної калини» та багато інших історичних, публіцистичних літературних та популярних творів. 10 років видавництво випускало

місячник «Літопис «Червоної калини» (1929—1939), який зажив слави патріотичного національного видання. На його сторінках друкувалися численні статті, спогади, художні твори стрілецьких ветеранів, дипломатів, учених, письменників».

У час німецької окупації Р. Купчинський якийсь час працював у Кракові в Українському видавництві, відтак у США з 1952 по 1954 рік працював у газеті «Свобода», де вів власну рубрику «Відгуки дня», яку переніс з колишнього «Діла». Був в ініціативній групі, що організувала Спілку українських журналістів Америки (СУЖА), яку очолював у 1958—1960 роках. Довший час у дирекції та редакційній колегії відновленого в еміграції видавництва «Червона калина», головній колегії журналу «Вісті комбатанта» (Нью-Йорк).

Відомий літературознавець Іван Дзюба, розмірковуючи про формування, поляризацію та розшарування літературних сил, письменницької потуги на Західній Україні за період 1910—1930-х років, робить кілька принципових висновків, подібних яким годі відшукати у радянських «історіях» окремих етапів розвитку чи існування літератури як процесу: 1) тут створювалися цінності, що сягали поза регіоналізм; 2) тут утвердилися у своїй протилежній концептуальності дві орієнтації: а) на радянську Україну (А. Крушельницький, В. Бобинський, І. Крушельницький, М. Ірчан, Т. Козланюк, С. Тудор, Я. Галан); б) на традиції національно-визвольних змагань, січового стрілецтва, УНР та ЗУНР (Р. Купчинський, О. Бабій, Л. Лепкий, Ю. Шкрумеляк, М. Голубець); в) доба революції та громадянської війни, з одного боку, привела до кривавих трагедій, пароксизмів, матеріальної та духовної руїни на тлі української культури, а з іншого — «була і добою бурхливого, часом яскравого літературно-мистецького вияву»; 4) після поразки ЗУНР, хоч і запанувала у Галичині певна депресія, все ж літературний барометр особливо ж з колишнього «молодомузівського кореня» показував розвиток. Навколо журналу «Митуса» (1922) ґрунтуються репрезентанти молодшого покоління символістів — О. Бабій, В. Бобинський, О. Турянський, Ю. Шкрумеляк, М. Голубець, Марійка Підгірянка, Р. Купчинський.

Маємо чимало суджень про стрілецьку поезію та загалом літературу цієї доби. Думається, що неточно сказав М. Ільницький про стрілецьку поезію, побачивши в ній хіба що факт історії української літератури. Можна погодитися з вченим-філологом в одному, що та поезія була визначним пробудником національної свідомості, державницьких змагань народу. Що ж до цього пласта в нашій літературі, оцінюючи його в контексті соціальної доби, загального літературного процесу, то, навпаки, слід вважити поезію січового стрілецтва особливим набутком літератури, що ще досі комплексно так і не вивчений. Якби ми спромоглися на повну хрестоматію чи антологію поетичних текстів літератури часу січового стрілецтва, тоді, очевидно, мали б під руками широкий матеріал, аналіз якого дав би можливість вести річ і про змістовне поле тієї різножанрової поезії, і про її специфічний метафоризм, стилістику та документалізм. І тоді цей важливий пласт національної західноукраїнської літератури перестав би називатися «перехідною ланкою».

Мав незаперечну рацію лікар-інтерніст Володимир Щуровський, коли у спогаді «Іван Франко серед українських січових стрільців» наголошував не тільки на значенні УСС як організації воєнно-політичного характеру, а на такому його феномені, як акумулятивна здатність надбати виховний матеріал для майбутнього, стати творчою культурною силою в житті сучасності. Такий підхід змушує дещо змінювати усталені погляди і на стрілецьку поезію та літературу в широкому розумінні.

Роман Купчинський залишив нам значний прозовий, поетичний та пісенний доробок.

«Курилася доріженька» — перша повість трилогії Р. Купчинського «Заметіль», що вийшла друком у львівському видавництві «Червона калина» протягом 1928—1933 років. Насамперед вражає документалізм того, про що пише Р. Купчинський.

Незаперечна деталь документальної основи повісті «Курилася доріженька» — реальний етнографічний опис села Бужани. Тут автор ніби накладає на основну канву загального фону окремі свідчення, факти. Ось промовисто сказано: 1914 рік. Такий врожай заповівся, що старожили не пам'ятають, щоб Галичина так багато коли зародила. «Вигналися вгору збіжжя, як той, і колос на них зав'язався великий та повний. Радувалося око хлібороба, коли любовним поглядом обіймало свої загони, вкриті густою щіткою золота та срібла. Тільки позбирати б усе та звести при божій помочі, а не загляне голод на переднівку, не витягне екзекутор послідньої кожушини за податки. Та не дала доля спокійно зібрати благодатей землі...

При кінці червня грянула громом неожидана вістка: наслідника престолу вбито!.. Стряслася від цієї вістки ціла Австрія від Тріеста до Підволочинська».

Поволі-поволі, розмотуючи клубок сюжету, автор вводить «живий фермент»: з'являється дід Федорій, молодий студент права Петро Зварич, москвофіл-отець Керницький, Городюк із своєю «політикою», наречена Зварича Наталка, москвофіл Копоть, золочівський студент Росович, слуга Якимцьо, комендант золочівських добровольців Сроковський, новобранець Василь Склярський, отець Дольницький, сотник Дідушко, стрільці Черник, Горобець, Гладун, командант Перфецький, радник Полоз, четар Шпак, стрільці Цяпка, Новіна, Опока, Мицик, отаман Коссан, Шухевич, поручник Воєвідка.

Через тривалий відлік часу прозаїк, аби ніби дати право «заговорити» на сторінках твору політиці, щоби читачеві подати докладний «Звіт», обрисунок об'єктивного стану речей, — сам від себе потрохи, поволі й поступово немов висіває зерна тогочасного щодення: тут наводяться думки денникарів з найпопулярніших газет, як, «Діло»; тут стинаються діаметральні погляди церковнослужителів та вірнопідданців духом своїм — хто Австрії, а хто царській Росії; тут чубляться позиціями представники та репрезентатори партій і партійок. І все це так точно подається, ніби автор зісторонньо споглядає на стан справ немовби надиктовує суть, а вже отой невидимий «хтось» переливає його думки у слова, рядки, цілі сторінки.

Погляньмо: «Золочів — мала незначна містина в давній австрійській пригограничній полосі. Не визначався між іншими галицькими містечками ні чистотою, ні будівлями. Так, як і другі, можна було його порівняти до рака, що має одну справедливу кишку. Ця кишка в Бродах називалася вулиця Золота, в Бережанах — Адамівка, а в Золочеві — Міцкевича. На тій вулиці були щоліпші, щобільші камениці, щоважніші уряди і хідники — такі майже, як у Львові. На тій вулиці концентрувалось життя: тут відбувалась променада, тут був показ нової гардероби і нових людей, тут, врешті, виходила недрукована золочівська газета, подавана не з рук до рук, але з уст до уст, яку всі горожани без виїмку передплачували, рівночасно співпрацюючи в її редакції».

І тут автор якби переводить стрілку суспільно-політичного годинника — на конкретну мить: ідуть спочатку припадкові секундні розмови про січових стрільців, відтак запановують хвилинні, і, нарешті, настає доленосна година:

«Е, брате! Що то стрільці? Кажуть, що збираються десь піді Львовом. Але то самі просвітителі. Мають за військом іти, робити пропаганду на Україні.

— То не є зле! — сказав Зварич. — З того може бути більше хісна для нас, як з чого іншого...

— Я йду до війська, — говорив дальше. — Хочу зі зброєю станути проти москалів. А ти?! — звернувся до Петра.

— Я... бачим... ще не знаю. Але коли воно справді так, то піду з тобою.

— Знаменито! — вдарив його по плечу Росович. — Там вже кількох наших зголосилося. Зложило компанію і гайда!..».

Отже, практично почався літопис стрілецької книги, до якої Р. Купчинський як творець, учасник, очевидець, документаліст, інтерпретатор фактів, думок, суперечок, помилок, охудожнень записує щомиттєві кроки-поступки.

Але ж неначе паралельно автор показує той ґрунт, на якому зображувалося стрілецтво як військове формування. Так, маючи жахливу картину побутування австрійських уланів, їхнє зверхнє ставлення до місцевого населення (убито дурного слугу Якимця, арешт Зварича), Купчинський заставляє думати читача дещо в іншому напрямі: січовики — то не так, як комусь, може, здавалося чи здається: однострій, кокарда з тризубом на шапці, а на вустах — весела пісня. Січовик — то та постать, яку роздвоювали, басаманували і час, і події, і соціальні вітри обставин.

«Зварич представився.

— Ви якої нації?

— Українець!

— Ruthener? — догадався старшина...

— Відпровадити на сторожівню!

— Пане четар! Як це можливо? Я ж нічого не винен, а ви навіть не вислухали мене!.. Я буду скаржитися в Золочеві.

Бліде лице четаря пожовкло. Вузькі, безкровні уста розхилилися, показуючи чорні великі зуби».

І факти, так би мовити з протилежної лінії: «... у часописах кишіло від описів звірств і бешкетів російських військ. Ці звірства і бешкети в злуці з не-

добрими чутками витворювали політичний настрій, який з дня на день ріс і ширшав».

І за цими картинами ніби почергово, послідовно автор вбрискує історично правдиві факти: «москалі переступили всюди вже австрійську границю, зайняли Броди, Підволочинськ та пруть на захід... Москалі під Золочевом... Усе втікає...».

Відтак потужно працює філософська думка автора, яку він трансформує у публіцистичний монолог Зварича. Саме цим мікросум'яттям душі, роздумів, пошуку ключа до рішучих дій героя письменник мов би підводить читача до високого порога отого історичного «чому?», за яким не кожен бачив і ще тепер не бачить правильного розв'язку проблеми часу. «Як же ж?! Австрія мала б програти війну? З ким? З неграмотними москалями?.. Австрія, яка мала знамениту техніку, вишколене військо, прекрасних генералів?!. Мав би ж німецький дух, німецька солідарність упокоритись перед отими москалями, яких маленька Японія збила на капусту?!. Де похід на Україну, де визволення російських (читай: східних. — В.К.) українців з-під кормиги білого царя?!»

Друга повість «Перед навалою», що прийшла до читачів теж 1928 р., продовжує ту саму тональність, яку автор задав собі у першому творі. Йде пропорційне вливання у читацьку уяву суто документального та чисто художнього (Львів, тюрма «Бригідки», офіційні повідомлення «Діла», багатолюдний і неодноманітний Стрий, станція Воловець за Карпатами; і як дисонанс цьому — художні, образно-разючі відступи автора, типу: «Галичино рідна! Краю вузеньких нивок і польських доріг! Не раз твоїм синам виривається терпке слово на твою адресу. Не раз у мріях покидають вони тебе і йдуть у кращі, щасливі сторони шукати ліпшої долі.

Але коли справді прийдеться покидати тебе, коли вже покажеться граничний стовп, тоді із сердець твоїх синів обривається кровавий шматок і падає ще на цім боці. Ніколи вже той шматок не наросте на серці, ніколи не загоїться рана. З кожного місця і в кожній порі летять до тебе думки твоїх синів і припадають до вузеньких нивок, як до матірних грудей. Бо велика їхня любов до тебе, Галичино, краю химерного підсоння і незавидної долі».

І ось третя, заключна повість трилогії — «У зворах Бескиду», що з'явилося друком у Львові 1933 р. І знову, як і в попередніх творах, канва 1914 р., село Гусне, на чиїх теренах діють січові стрільці. Йде деталізований опис дійових дій. Стрільці, змучені маршовою дорогою, у німецькій колонії Аннаберг.

У прозі автор досить уміло «роздає мовні партії» персонажам: тут вмотивовано звучить діалектна говірка різних місцевостей Бойківщини, Опілля, Закарпаття; тут «живуть» словацькі, польські, чеські, угорські, німецькі, російські мовні колоритні фрази.

А ще у прозі, зокрема, у трилогії «Заметіль» відчутно бринить «гумористична пуанта» (Богдан Рубчак). Має рацію Тарас Салига, коли стверджує, що «в усіх трьох частинах «Заметілі» гумор справді виступає активно діючим персонажем. Він витончений, гнучкий та елегантний». І далі: малі форми гумористично-сатиричної прози — «терпкі думки» — фейлетони, епіграми, оповідки —

«прекрасне свідчення цього. Двома-трьома рядками він міг схарактеризувати особу чи групу людей у їхніх найосновніших вадах, умів дати лаконічну думку суспільним процесам, афористично висловитись, проникаючи у суть явища».

На підтвердження цієї думки наведемо кілька цитат з тексту: «Ми здібний народ і тому в більшості випадків імпровізуємо: промови, імпрези і ... державу»; «автор української конституції має простудіювати дві речі: організацію Запорізької Січі й армії батька Махна. Без того не дасть ради»; «коли б нам 50 літ самостійного життя, то ми або втратили б його навіки, або здивували б світ».

Треба сказати, що «Заметіль» була непоодиноким твором із стрілецької тематики. У цьому культурологічному «оркестрі» галицьких тем помітними були повісті Юрія Шкрумеляка «Чета крилатих», Володимира Лопушанського «Перемога», Олеся Бабія «Перші стежі», твори інших жанрів: Федора Дудка «Квіти і кров», «Чорторий», «На згарищах», Максима Брилинського «Хресний вогонь», а також твори Б. Лепкого, Л. Лепкого, М. Голубця, В. Бирчака, І. Калічака.

Якщо говорити загалом про прозу Р. Купчинського і, зокрема, про його найвагоміший твір із доби січового стрілецтва «Заметіль», то можемо безоглядно твердити, що це є важливий історичний документ, взагалі, це не три повісті, а єдиний роман з трьох частин, зав'язка котрого надто тривка, бо ж автор ставив перед собою дві мети: з одного боку, відобразити незаперечні факти реального буття, з другого ж, подати їх філософсько-публіцистичне осмислення та образне, метафоричне вираження. Завдяки цьому постає нерозривність сюжету, цільність змісту. І якщо один з авторитетних вчених, дослідників взагалі культури доби січового стрілецтва професор зі Львова Тарас Салига, мовлячи про авторів-січовиків, говорить цілком справедливо про самобутність письменника Р. Купчинського, що теж творив «драматичну сторінку української літератури», то вже немає аж ніякої рації в тому, ніби драматизм виходив з того, що автор «ніколи не мав змоги шліфувати свій письменницький талант у кабінетних умовах». Річ не в тому, де і за яких обставин писався реальний твір: у кабінетній тиші, в окопі, коли застигло небо від двиготу пострілів, у хліві, ховаючись від проливного дощу... Мабуть, не реальне місце, а стан душі, зведена до найвищої «точки кипіння» творча фантазія творця визначають як зміст, так і форму написаного.

Та як би ми сьогодні, віддалившись від тієї дати, яка започаткувала появу такого феномену, як УСС, не міркували, не робили спроб щось переглянути й переоцінити, єдине залишається незмінним: історична правда та її творці. Ось і «Заметіль» — твір реалістичний, що колись зачитувався до дірок у пожовклих сторінках, твір, що і час відтворює чесно, правдиво, і сам є наче живим відбитком, копією того ж часу.

Насправді, «Заметіль» — один з перших епічних творів в українській історичній романній прозі, де показано, як формувалися, народжувалися і міцніли перші пагони стрілецького руху, що бачив основною своєю місією військовою потугою відродити українську державність. Колосальним дидактично-повчальним кодом твору Р. Купчинського є його історичний оптимістичний пафос, що сьогодні вибиває ґрунт з-під ніг численних зневірців, політичних галасунів-

романтиків, розгублених ілюзистів, що думають і надалі будувати державу мітинговими глаголеннями та ганьбуванням всіх і вся з попередніх часів.

Р. Купчинський досить добре веде сюжетні розгалуження, насичує тло епізодичними персонажами, яскраво змальовує зовнішні портрети, де застосовує індивідуалізацію мови героїв, подання етнографічних деталей побуту тощо.

Збереглося чимало свідчень, що Р. Купчинський у щоденниках зафіксовував будні, хроніку війни. Так, 1915 р. популярною була його «Новініада», що поширювалася між стрільцями. Т. Салига стверджує, що «Новініада» «налічувала» 21 сторінку писаного тексту з окремими ілюстраціями Осипа Куриласа, яку потому вважали початком досить широкої стрілецької преси».

Поетичний талант Р. Купчинського мав глибоке коріння, що пило соки із вікової товщі народнопісенних традицій, досвіду попередників. Зберігся унікальний документ, що свідчить, як Р. Купчинський віршував ще в гімназії. Зокрема, він у поетично-гумористичній тональності описав весілля сестри Стефанії, що відбулося 19 листопада 1911 р. Було написано 160 строф. На жаль, цей зошит загубився в часи страшних веремій, і відтак по пам'яті Стефанія відтворила і власноруч переписала тридцять строф, які і є в нашому користуванні. Подаю тут вибірково фрагменти того опису:

В суботу рано гамір, крик,
Усі пані при праці:
Одна пече, друга варить,
Третя прасує гаці.
А молода-то нині страх
У воєвничім стані,
«Садиться» дівчище мале,
що завтра буде «пані».
А молодий посоловів,
Бо ось вже за мінуту
Візьме на голову собі
«Примудру» інститутку...

Про вроджений поетизм Р. Купчинського досить влучно висловився Б. Лепкий, наголосивши, що якраз «щире чуття і гарний вислів надають його творам великої правди. Він ніколи не силується словом, як другі, не наслідує чужих форм, не гонить за верхніми ефектами, пише, що серце диктує. Це поет, від якого можна сподіватися дуже багато».

Поетичне розмаїття Р. Купчинського надто цікаве. Але якщо триматися думки, що він жив болями, втратами, радощами і надіями своєї батьківщини, то підставовим є твердження, що і віршований пласт його творчості переважно історично-конкретний, фактонаповнений, актуальний матеріалом, злободенний.

Дехто з дослідників говорить про публіцистичну поезію Р. Купчинського. Думаю, що правомірніше вести мову про переваження публіцистичного еле-

менту в багатьох його віршах. Так, вбачаючи і вичитуючи трагічність мовної ситуації, в «Оді до пісні» (1919) поет пише:

Пісне! Велична, рідна Пісне!
В тобі є все: і древня наша слава,
Володимира хист, і мудрість Ярослава,
І наших прабатьків ворогування злісне,
І Богдана розвага,
І Богуна відвага,
І Дорошенка ум, і хитрощі Мазепи,
І гомін гір,
І блиски зір,
І шум лісів, і розговори степу.
І материя любов, і чар палкий кохання.
За свободою жаль, і мрії про свободу,
І весь наш біль, всі наші сподівання,
Ти, зеркало душі Країни та Народу!!
Устами матері у пісню колискову
Вливаєш Ти любов до племени, до краю,
І донесе дитя Твоє таємну мову
І донесе враження незатерті
Аж до самої смерті...

Як бачимо, тут не стільки б'ється нерв образного обрамлення думки, скільки публіцистичний пафос нагромаджує історичні факти, що своєю хронологією ніби підтверджують істинність на початку висловленого кредового узагальнення: «Пісне! Велична, рідна Пісне!».

Тонкий, проникливий ліризм, філософська заглибленість, публіцистичність нерідко у переплетенні виводять автора на психологічне схоплення деталі, через яку і розгортається художня картина:

Червоне море, чорний берег,
І небо — непорушна сталь;
Куди не глянь — розбиті двері
І тінь розп'ятого Христа.
На досвідках— іржаві роси,
Солоні ріки і стави,
Безтурботний вітер поки носить
Мички пожовклої трави.
Людино, де ти? Тихо всюди,
Великий Боже, навіть звір?!
Бездонний смуток світом блудить
І сонно кліпає простір...

Спостережімо, як автор нагромаджує «констатацію» соціального обличчя часу: «Червоне море», «чорний берег», «непорушна сталь», «розбиті двері», «іржаві роси», «пожовкла трава», «бездонний смуток». І у вирі оцих «важких» образів, ніби поплавок, філософське, вічне: «Людино, де ти?».

Образна контрастність чітко прочитується і у вірші з п'яти строф (перший чорновий варіант «Встала Україна»):

Сповнились слова пророка,
Сповнився давній заповіт —
Земля багата і широка
Верстає шлях у вольний світ.
Не дурно лилася ріками
Святих синів святая кров,
Бо ось над рівними ланами
Вита братерство і любов.

«Сніги поля обсіли», «На подільських ланах», «Здрімався став», «Літнім вечером», «За твої, дівчино...», «Засумуй, трембіто», «Сльота», «Зима», «Вітер», «Спека», «Лети, моя думо», «Ходім, ходім, моя кохана», «Розлетілись мої мрії», «Ой, шумить, шумить», «Серденько, глянь мені в очі», «Шуміли верби», «Чубчик-любчик»... — це дорогоцінні, повнозерні стеблини з ваговитого ліричного снопа висохудожніх поетичних творів Р. Купчинського, у якому під міцним і тугим перевеслом народнопісенної традиції так органічно уклалися метафоризм самого слова і образне розкрилля мелодій.

Р. Купчинський персоніфікує природу, при цьому «або психологізує пейзаж, або матеріалізує через природні явища власний психологічний стан». Додамо, що нерідко у цій персоніфікації автор сягає філософських узагальнень:

Мовчить, терпить земля, немов Христос катований,
Не вдержала: «Жажду!.. Ой вітре любий!..».
А злобний суховій, за бозами захований,
Розправив корч і жаром їй до губи.

Для поетичної стилістики Р. Купчинського характерні глибока народнопісенна стихія, ліризм, що по-особливому виявилися у віршах-піснях.

Нині привідкривається завіса до пізнання такої грані творчості Р. Купчинського, як його піснетворчість, де поетичний такт і мелодія, часто-густо йшли в парі, народжувалися наче спонтанно. Неабиякий талант лірика знаходив собі саме такі форми вияву. Здавалось би, що це виглядає дивно, адже поет Р. Купчинський не мав ніякої спеціальної музичної освіти, і в той же час сторінка за сторінкою вписував до велетенської книги української музичної культури твори-шедеври, які пережили і його, творця, і його час, і, очевидно, житимуть довгі віки.

У незакінченому нарисі-нотатках «Дещо про себе» Р. Купчинський наводить оригінальні спогади, які і допомагають у сув'язі подій і фактів бодай дещо розпізнати-розгадати і потім уже пояснити собі. Ось із фрагмента загального опису збагнемо, що оточення так чи інакше, а таки безпосередньо впливало на формування отієї ліризованої аури, яка і «посіє квіти» на поле уяви майбутнього поета, композитора, барда. «Село» (Кадлубищі. — В.К.) було велике, співоче, і я від ранніх літ слухав з приємністю коляд, гагілок, обжинкових і весільних пісень. У моїй родині спів і музика були традиційні, — писав Р. Купчинський, — так по батьковій, як і по материній лінії. Мій батько співав гарним тенором, а по материній лінії в домі Підсонських гра на фортепіано й гітарі дзвеніла в кожнім поколінні. Моя тітка Софія знаменито грала на фортепіано. Була акомпаніаторкою молоденької, шістнадцятилітньої Крушельницької, коли відбувся її перший публічний концерт у парахіяльній стодолі, в Белелуях біля Тернополя.

Тому й не дивно, що коли у 1902—1903 році батьки купили для моїх сестер фортепіано («Вірта»), мене тягнуло до нього більше, як до шафи з конфітурами... В гімназії співав я в хорі— спершу альтом, потім тенором, але на ніяких інструментах я не грав. Мало того — навіть не пробував...

Що штовхало мене до складення пісень? Не натхнення, а потреба, просьба, трагічна надія, а часом настрій — веселий або сумний. Відходимо від коша — пісня, йдемо на фронт — пісня, йдемо на Східну Україну — пісня, а там смерть приятеля, власна або чужа...».

А ще більше можемо дізнатися зі спогаду-есею «Стрілецька пісня», що вперше його опублікував альманах «Червоної калини» за редакцією Лева Лепкого (Львів, 1934). Р. Купчинський, зокрема, писав, що мав намір написати окрему «книжечку про історію стрілецьких пісень», адже «небагато з нас, усусусів, пам'ятає всі обставини, серед яких творилися стрілецькі пісні. Це переважно ті люди, які були авторами тих пісень: Михайло Гайворонський, Лев Лепкий, Іван Баландюк і я».

Далі автор спогаду підтверджує, що, редагуючи «Сурму», він до кожної пісні додавав як примітки короткі історичні її витоки.

Вчитуючись у цю публікацію, збагнемо і спонуки до виникнення стрілецької пісні: «Стрілецька команда, — пише далі Р. Купчинський, — дуже швидко зрозуміла, що стрілецтво, а з ним і цілий народ потребує воєнних пісень, що без них історія визвольних змагань була б неповна та що треба дати змогу підійти до стрільців». З подальшого бачимо, як творився цілий поетично-музичний пласт стрілецької пісенної культури, хто був його творцем.

«Гей, чи чуєш, брате мій» (у гармонізації Я. Ярославенка виконувалася у Львові хором «Бандурист» під орудою І. Охримовича на ювілейному святі українських кооператорів, «Зажурились галичанки» (інша назва «Плач галичанок», створена у червні 1918 р.; відома гармонізація М. Леонтовича), «Як з Бережан до кадри» (ця пісня про хорунжого Йосипа Теліщака, як і Лева Лепкого «Бо війна війною» — про стрільця Цяпку. Виникла у жовтні 1916 р. в час переходу полку УСС з Бережан до коша після того, як полк під Потуторами було розбито), «Їхав

стрілець на війноньку» (складена у Тудинці під Стрипою 1915 р. Має значну кількість обробок М. Леонтовича, Л. Ревуцького, С. Людкевича та інших композиторів), «Мав я раз дівчиноньку» (створена у Грузькім на Херсонщині 1918 р., де стояв вишкіл УСС), «Ми йдемо в бій» (цей патріотичний марш має два місця свого народження: слів — Ценівка 1917 р., мелодії — похід в Україну 1919 р. Відомо, що М. Гайворонський до цих же слів придумав іншу мелодію), «Накрила нічка» (складена в пам'ять поручника Осипа Яримовичева, що загинув у липні 1917 р. під Конюхами коло Бережан), «Не сміє бути в нас страху» (цей стрілецький гімн Ордену лицарства Золотої Остроги написано в 1917 р. у Розвадові коло Миколаєва. Кожне засідання братчиків, а ними були майже всі старшини та підхорунжі, починалося цим оригінально-поетичним гімном-обрядом), «Пиймо, друзі» (є повідомлення, що ця любовна річ виникла 1918 р. у виконанні УСС на основі автентичної події), «Ірчик» (виникла у Чернятині коло Жмеринки 1920 р. як відгук на стан хорунжого А. Баб'юка), «Човен хитається» (написана 1917 р. у Куропатниках під впливом спогадів хорунжого Василя Солончака, що побивався за дівчиною Катериною), «Лети, моя думко» (написана 1922 р. у полоні в Тухолі, мелодію 1990 р. записав В. Подуфалий від Р. Подуфалої з Гиновичів, що на Бережанщині) — то далеко неповний реєстр тих піснетворів, які і досі виблискують діамантами у всеукраїнському намисті пісенної творчості нації.

Пісні Р. Купчинського — ширококрилі та високолетні. До них торкалася муза видатних композиторів: М. Веринівського, П. Козицького, В. Барвінського, М. Колесси, З. Лиська, Б. Вахнянина, А. Рудницького, М. Гайворонського, Є. Козака, Б. Кудрика та багатьох інших.

Характеризуючи пісенне надбання Р. Купчинського, зазначимо нечувану стихійність народної пісні, народної музики, що пробивається з-під товщі соціальних нашарувань та впливів. Практично кожна пісня Купчинського відбиває воєнні події або ж їх деталі, особисті переживання і стає поширеною поміж товариством, блискавично передаючись все далі і далі в народ.

Усе пісенне багатство (військові ліричні, маршові, вальсові, мисливські, кооперативні, пластові, спортивні, просвітянські, релігійно-молитовні пісні, романси, колядки) складалося упродовж багатьох літ — з часів січового стрілецтва, у період Другої світової війни, в еміграції (Німеччина, США).

Переважна більшість пісень ставали народними співанками, передавалися з вуст до вуст. Як пише дослідник пісенного репертуару Р. Купчинського Ігор Соневицький, майже п'ятдесят відсотків мелодій Купчинського — поета і композитора пронизані елементами української народної пісні. Щодо прикмет, то він зазначає: а) з ритмічного аспекту мотиви, близько сімдесяти п'яти відсотків пісень Купчинського починаються із сильної долі такту; б) у деяких мелодіях автор користується ритмами народних танців; в) пісні Купчинського — це здебільшого куплетні, тобто строфічні музично-поетичні твори. При виконанні дальших строф куплетних пісень, мелодія точно повторюється або вносить інколи деякі зміни-варіації; г) часто мелодії пісень Купчинського приходять до рівнобіжних тонацій...».

За класифікацією З. Лиська, пісні Р. Купчинського вирізняються різною формальною побудовою: «у формі тридільного речення, чотирифразового періоду часто з повторенням слідника, тридільного періоду, подвійного періоду часто з повторенням останнього, потрійного періоду, почвірного періоду тощо. Найчастішою формою пісень Р. Купчинського є подвійний період».

Вершиною у всій творчості Р. Купчинського є невеликий за обсягом твір — драматична поема «Великий день», що за жанровими ознаками є драмою-містерією, написана 10—25 жовтня 1920 р. у таборі для військовополонених у Тухолі (Польща).

Головними дійовими особами виступають у драмі Дух полковника Вітовського, Дух Черні, Архангел Михайло, Мужик, Син, Дух Четаря, духи українських січових стрільців, австрійських жовнірів, російських солдат. Дія відбувається на горі Матівка у Карпатах, місці славної перемоги УСС над російським військом у ніч на 1 листопада 1919 р., після смерті А. Вітовського.

Уже з перших рядків поеми збагнемо, що сюжет незвичайний, оригінальний, романтично-містичний, на тлі якого то зринають, то ніби пригасають піднесеність, урочистість, маєстатизм. З твору дихає відкритий філософізм та глибина змісту, що своїм характером впульсовуються у день нинішній, відчувається актуальність.

Ось панорамна картина-образ, що є своєрідною інпродукцією до появи Духу Вітовського:

Зоряна ніч. Хребти Карпатських гір
Поклалися закуті у пітьму,
Мов велетні, закляті в вічний сон.
Довкола ліс. Під горбиком поляна,
Заставлена хрестами із беріз!
Вітрів не чуть. А тільки шум потока.
Далеко десь зареготав пугач...

Дух Вітовського, що з'являється на цьому фоні, ніби прочитує важливі сторінки нашої недавньої історії, наче прозірець, вдивляється у завтрашнє вікно історії «прийдешньої». На його вустах «трисвятий день» — день першого листопада, той доленосний час-мить, коли його народ «порвав кайдани і грудь свою на кров, на рани наставив ворогам: «На! Бий!! А краю рідного не руш!!!». І то справді той день був святим, бо запалив вогонь святий «у мілІонах душ».

Та буквально за першими кроками та словами-провидцями Духу Вітовського дисонансом з'являється антигерой — Дух Черні. І вже зависає в уяві темна тінь його слави, його підступності, ницості, зрадництва, зневіри, рабства. На оптимістичні слова Духу Вітовського про те, що «розкайданені раби з залізних пут ночі покули і в вир святої боротьби свою надію-молодь пхнули» задля сонце-ясної волі, Дух Черні заперечує, накладає своє: «Неволя!».

У затяжному діалогічному двобої двох сил, що знаменував світло і темряву, добро і зло, віру й безвір'я Дух Вітовського наказує підняти з могил усіх полеглих, щоб підтвердили радість перемоги, визволення:

... Немає вже кордонів,
Що нас ділили,
Немає вже законів,
Що нас давили!..

Та Дух Черні не вгасає, він у тріумфуючому крику злостиво стверджує:

Кордони є!
Проклони є!
І стони є!
І є царі та цісарі!
І є пани та нуждарі!
І море горя та недосі!
Немає тільки волі!!

Безкомпромісна боротьба сягає вершин, антагоністичний конфлікт дозрів апогею і, здавалось би, Дух Черні заволодіває умами і діями мас (Мужик стогне, що, мовляв, «через ту «свободу» тепер ще гірше стало для народу»), та ні! З'являється Син того селянського продовження роду; у ньому сфокусовані найкращі риси; він тепер стає на битву-прю зі злом, і святий вогонь національно-визвольних змагань освітлює йому дорогу. Архангел Михайло вручає Синові меча (цим мечем кожен має знищити в собі чорний дух), від якого і впаде Дух Черні. І хоча у відповідь на прокляття Духа Вітовського Дух Черні заявляє, що йому «прокляття не страшне! Не віджене ніхто мене. І хоч піду — прийду назад як не до вас — до ваших чад», — все ж Архистратич у зверненні до всіх проголошує:

Настане час, блаженний час,
Затихне брязкіт збруй...
І кликне до Карпат Кавказ:
— Вартуй! Вартуй! Вартуй!
І кликне Сян до Чорних вод,
Понад веселий край,
А ті— до Припетських болот:
— Чувай! Чувай! Чувай!
Заграє дзвін, Софії дзвін
У Києві старім
І вдарить той о небосклін
Як той весняний грім!
І хор у Львові задрожить

Від дзвонів і пісень,
І всему миру возвістить
про твій Воскресний День,
Преславна наша Україно!!!

Твір Р. Купчинського «Великий день» — і реалістичний, і глибоко символічний, і архісучасний. Як наголошує дослідниця Марія Козачок: «сила художньої сугестії, ясне бачення автором сутності зображуваного викликає рій новітніх асоціацій, зближує минуле і сучасне, б'є в нинішнє і майбутнє, стукає до серця і змушує його боліти за долю свого народу, за все, що діється в країні».

Нам чітко вимальовується творча постать Романа Купчинського, що органічно вписалася у «пізню» хвилю українського символізму, та непересічна фігура, яка у кроні українського літературного древа зростила могутнє насіння стрілецької культури.

7.4. Микола Голубець

М. Голубець (псевдоніми та криптоніми: Віконський Микола; Вільшина М.; Мольо; М. Г.; м. г.; 15 травня 1891, м. Львів — 20 травня 1942, м. Львів) — поет, прозаїк, історик, редактор, публіцист, мистецтвознавець, що за оцінкою Івана Кедрина є одним «з найкращих наших знавців мистецтва, «богеміст» у найкращому розумінні цього слова».

Гімназію та університет М. Голубець закінчив у Львові. Писати почав ще на «середньо-шкільній лавці», а в гімназії розвинув хист карикатуриста. «За римовані «памфлетики» та карикатури «зненавиджених професорів просидів я не одну годину в «карцері», — згадував літератор.

Перша поетична ластівка «Фрагменти» (Львів, 1909) 18-річного Миколи Голубця вирізнялася сміливістю думки, свіжістю слова, широким спектром тематичного бачення світу. Більшості віршів притаманні сентимент, романтичне розкрилля думки, а деякі тішать готовністю юнацької душі сміливо йти на допомогу кволим і безпомічним («...Піднесу вас привітним серцем смілим... Хоча уп'юсь крівавими сльозами, то вам бодай до щастя шлях покажу»). Автор певен, що є такі, хто зможе «хрест донести, і по шляхах тернових, карколомних прибути до мети...». У перших віршованих спробах М. Голубця бринить струна непокори тяжкій долі, прагнення до душевної гармонії, відчувається наслідування класиків західноєвропейської літератури, десь вгадуються мотиви поезій Богдана Лепкого, Ольги Дучимінської, інших авторів; та все ж щирість і непідробність почуттів змушують повірити в талант.

Наступного року виходить друга збірка «Бувають хвилі: Поезії» (Львів, 1910), у якій переважають соціально-філософські мотиви («Бадьорий спів», «До ясних зір», «Герої», «Пророче!», «Закований орел», «Зневіреному другові», «На шлях новий...», «Безіменним борцям», «Народе мій!», «Сподівання» та ін.).

Ще більшої глибини людської сутності, сенсу життя й діяльності сягає поет у наступних збірках— «Моя весна» (Львів, 1912), «Мойсей безумний» (Львів, 1914) та «Із чужини далекої» (Відень, 1915). Йдучи за І. Франком, М. Голубець у поемі «Мойсей безумний» розкриває зміст істинного людського шукання пракоренів правди, совісті, честі й добра. Герой поеми проголошує: «Бо я казав вам: ви — народ, а не казав: ви — люди. Бо я ненависть всіх і вся вщепив у ваші груди... Я сорок літ без цілі йшов і падав по дорогах, а ви йдіть сорок тисяч літ шукать мойого Бога!» Ці вічні моральні категорії прочитуються у віршах «Михайлови Яцківу», «Цвинтар», у драматичній поемі «Стріча» та поемі «Весняні води».

Своєрідним пам'ятником-словом тим, хто загинув у Першій світовій війні, є цикл віршів «Дідушковій сотні» («Орел», «Із прелюдій», «А може тутки — час на спів...», «Шумів двірець...», «Гренадирі», «Вчини мені, друже, цю просьбу одну», «Ви жертвою впали», «До зброї!»).

Після опублікування цих збірок М. Голубець дещо віддаляється від поезії, а більше захоплюється перекладами із зарубіжних літератур. Йому належать переклади творів Г. Гауптмана («Затоплений дзвін», два видання), Г. Ібсена («Пер Гюнт», «Бранда»), О. Уайльда («Падуанська княгиня»), Г. Гардта («Пантріс»), Й.-В. Гете (уривок з п'ятої дії «Фауста»).

М. Голубець пише «малу» прозу: «Пан радник», «Із ненаписаного журналу», упорядковує збірники, антології. Із прозового вжинку письменника маємо книги «Люди і блазні» (Львів, 1927), «Вчорашня легенда» (Львів, 1933), «Гей, видно село...» (Львів, 1934), «Жовті води» (Львів, 1937). «Люди і блазні» — це своєрідна побутова повість-хроніка про родинний клан отця Аркадія Річицького з містечка Михайлова, про найрізноманітніші перипетії в житті численної родини, про її відносини з різними організаціями й установами. При читанні твору виникає враження, ніби тема, оце незвичне «перенаселення героїв» тобі знайомі. І тоді напрошуються аналогії до роману І. Вільде «Сестри Річинські». Звичайно, різні підходи авторів до життєвих проблем, різні мистецько-естетичні зрізи їх опрацювання, різна манера письма, але несумнівне одне: безперечний вплив твору М. Голубця (до речі, так і не закінченого) на роман І. Вільде.

«Вчорашня легенда» за своєю структурою, змістом і стилістикою може бути записана до повістей. Авторська розповідь насичена внутрішнім теплом героїв, їхнім природним розумом і гумором. Сам автор писав у передньому слові, що книжка — це передусім галерея типів, низка епізодів, а не суцільна повість чи велике оповідання: «Бажалося мені відтворити настрої, закріпити духову й чуттєву атмосферу Великого Моменту, якого я мав щастя бути учасником. Я не фотографував нікого так само, як вистерігався поневільних, автобіографічних моментів. Тільки з конечности, для підмалювання історичного тла, я тут і там нав'язував оповідання до конкретних подій та живих постатей».

Близькою до попередньої за тематикою та манерою письма є книжка «Гей, видно село...». Сам автор визначив жанр нарису.

На нашу думку, у книзі більше філософського, аналітико-образного, тобто повістевого, ніж біографічно-фактологічного. Хоч у «Послів'ї» М. Голубець

подає коротку історію зародження стрілецького руху, називає конкретні дати, місцевості, імена полеглих, але то є своєрідний заключний акорд. Послухаймо авторське зізнання і почуємо суперечливі судження, «докази», ніби автор і не намагався дати художньої картини. «Гей, видно село...» не хоче «бути травестованою історією перших боїв Українського Січового Стрілецтва... Як там (*у «Вчорашній легенді». — В. К.*), так і тут бажалося мені відтворити настрої... Я не фотографував нікого так само, як вистерігався переповідання фактів, закріплених історією... Вмістивши своє оповідання в означеному часі, я не міг завісити його в абстрактній безпростірности. Історичним є моє оповідання (*читай: розповідь. — В. К.*) не під оглядом зовнішньої форми, але по суті подій так само, як у поодиноких його постатях *відтворені не дотичні особи, а ідеї, психіка, побуди людей того моменту*» (*курсив наш. — В. К.*).

Після цих книг М. Голубець приступив до художнього відтворення історичних фактів у великій за обсягом повісті «Жовті води».

Разом з історичними повістями А. Чайковського, В. Будзиновського, Ю. Опільського цей твір посів поважне місце в літературному процесі того часу. Якщо поглянути на твори названих авторів, то переконаємося в тому, що вони дбали більше про творення постатей за історичною канвою фактів та подій, аніж про образну їх інтерпретацію.

У М. Голубця повість починається живими сценами, які напрочуд змушують працювати нашу уяву, фантазію, і вже ніби сама історія — то лише час, своєрідне тло того, що відбувається.

Перечитуючи повість, у якій подекуди скупувато зображено самого Б. Хмельницького, переконуємося у першовартості історичних фактів. Твір змальовує постаті так, наче вони беруть участь у битвах, і саме від їхніх дій і залежатиме доля воюючих, доля народів.

Треба сказати, що історизм, захоплення науковими історичними студіями стали важливими гранями творчого життя письменника.

Правдиві сторінки української історії, визвольних змагань в Україні від найдавніших часів промовляють з книги-дослідження М. Голубця «За український Львів: епізоди боротьби XIII—XVIII ст.» (Львів, 1927). Автор опрацював значну кількість унікальних матеріалів і на цій основі розкриває вражаючі епізоди боротьби за утвердження національної самосвідомості, істинного патріотизму й духу. Він будує свою розповідь так, що перед читачем з неослабною цікавістю розгортаються поважні карти старих хронік; він ніби сам стає співучасником боротьби тих далеких століть. Він певен, що переживає тепер те, що вже пережито його пращурами; він ніби відчуває усе те, що уже «бачили братчики львівської Ставропигії, яка протягом XVI—XVII століть була дійсним культурно-національним центром не тільки Галицької, але до певної міри усієї Соборної України».

Більше як історик-дослідник, аналітик, аніж белетрист, виступає М. Голубець у книжці «Слідами Хмельницького по Львові» (Львів, 1928). Має рацію автор, коли зауважує, що не можна було чекати об'єктивності в оцінках

діяльності Б. Хмельницького ні від польських офіційних джерел, ні від різних судових документів. Постать гетьмана виходила в їхньому висвітленні неповною, імпресіоністичною. М. Голубець вважає, що й Т. Шевченко зашкодив об'єктивній оцінці Хмельницького, бо «з досадністю придніпровця осудив і пересудив концепцію українсько-московської федерації... Не поміг йому і Костомарів, що... поневолі піддався гіпнотичній силі сторонничих польських джерел. Липинський, Томашівський, Грушевський, Крип'якевич дали цінні причинки і аналізу поодиноких моментів воєнно-стратегічної і політичної творчості Хмельницького...».

На Хмельниччину, твердить дослідник, треба дивитися вченим не як на війну, а як на визвольний рух усієї української нації, адже на боротьбу піднялися стара боярська шляхта, міщанство, козацтво, інтелігенція, закріпачене селянство. Бо хіба інша ідея, крім національної, змогла б згуртувати й підняти до самопожертви цю могутню живу масу?

Перу М. Голубця належать кілька видань, які мають історико-літературну цінність і розраховані передусім на молоде покоління: велика історія України від найдавніших часів до 1923 року», історико-публіцистичний нарис «Рік грози і надій: 1914» — своєрідна антологія фактів та імен, що вкупі творили етап формування січового стрілецтва. Автор використав значну кількість друкованих джерел, спогадів, власні спостереження — і на цій основі об'єктивно відтворив панораму національно-патріотичного пробудження молоді, формування в неї національної свідомості та готовності стати на боротьбу за незалежність України.

Через кілька років М. Голубець приступає до реалізації ще одного задуму — він публікує «Золоту книгу українського лицарства» (Львів, 1939). Це була чи не перша спроба видання генеалогічно-геральдичного словника. Цю багатотомну працю М. Голубець задумав упередити історією українського лицарства як суспільного стану, а далі мав би йти словник українських бояр, шляхти, козацтва, церковних і державних ієрархів, а також тих, що не мали формального титулу до шляхетства, а здобули його особливою працею, заслугою чи самопожертвою для нації. Хронологічно праця мала обійняти період від першопочатків української державності до визвольних змагань останніх десятиріч. На жаль, цей задум автора не був реалізований.

Серед історико-краєзнавчих студій М. Голубця назвемо серію нарисових книжок: «Теребовля» (Львів, 1927), «Белзк-Буськ-Звенигород» (Львів, 1927), «Перемишль» (Львів, 1928), «З історії міста Сокаля» (Львів, 1929), «Княжий Галич» (Львів, 1937). Зазначимо, що більшість цих та інших етнографічних, історичних та краєзнавчих нарисів, есеїв, етюдів друкувалася в «Новому часі», «Нашому рідному краї», інших газетно-журнальних періодичних виданнях, тому автор дбав про науково-популярний виклад, насичував нариси спогадами місцевих старожилів, ілюстрував свої видання. Кожна така книжечка заповнювала прогалини в загальній історії України, пробуджувала патріотизм і гордість людей за свій край, за тих, хто прислужився його історії, культурі, визвольним змаганням.

Саме як історик-популяризатор і знавець мистецтва М. Голубець проявив себе на сторінках численних газетно-журнальних видань. Він сам писав, що досить рано «попав в круговорот українського часописного промислу й журналістики»: був співробітником газет і журналів, редактором видань: «Світ» (1917—1918), «Життя й мистецтво» (1920), «Маски» (1923), «Українське мистецтво» (1926), «Неділя» (1928—1931), «Час» (1931). Крім того, систематично друкувався в таких часописах, як «Учительський альманах», «Терем», «Громадська думка», «Ілюстрована Україна», «Шляхи», «Нове слово», «Українське слово», «Новий час», «Вперед», «Стара Україна», «Українська думка», вів значну роботу із залучення до цих видань, де він працював, провідних літераторів, художників, популяризував їхню творчість.

Як мистецтвознавець і критик у галузі літератури, малярства, графіки М. Голубець залишив низку статей, рецензій, оглядів, студій і начерків, розсипаних у газетах, журналах, збірниках та альманахах («Корнило Устиянович», «Гете і ми», «Під чужим небом», «По виставі», «Музей (на маргінесі книжки І. Свенціцького «Про музеї та музейництво»)», «Галицька деревляна архітектура (про публікацію А. Лушпинського «Дерев'яні церкви Галичини»)», «Відкриття середньовічних фресків, у вірменському соборі у Львові», «Сто літ галицького малярства», «Львівська поліхромія», «Die Kunst der Ukrainer», «Польські досліди над галицько-українським малярством», «Наші досліди над галицько-українським малярством», «Сторінки Шевченкової трагедії: Поміж поезією та плястикою», «Чи Шевченкова картина? (погруде мужика в збірці Ф. Гавронського)». Серед архівних матеріалів — завершені або й недокінчені статті «Музей Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові», «Графіка друків Івана Федоровича», «Про діяльність першодрукаря Ів. Федорова», «Розвиток українського живопису на Західній Україні в XIV—XX ст.», «Заснування 1892 р. Музею НТШ у Львові», «Олекса Новаківський» та ін.

Немало написав М. Голубець про народне мистецтво, зокрема про ліжникарство, вишивку, килимарство, різьбярство. Тему розвитку народних промислів він порушує в нарисі «Перша виставка килимів і вишивок» (Львів, 1930).

Подаючи у нарисі «Український килим» (Львів, 1936) шістнадцять репродукцій українських килимів з Київщини, Полтавщини, Львівщини, Косівщини, Подільщини, автор міркує про родове древо українського килима, описує різні техніки, а також розкриває цінний досвід відомих майстрів.

Значний внесок М. Голубця в теорію й історію українського мистецтвознавства, популяризацію шкіл, напрямів, досягнень видатних майстрів пензля і графіки. Саме завдяки його зусиллям можемо сьогодні ознайомитися з глибоким аналізом творчості таких постатей, як Микола Пимоненко, Михайло Гаврилко, Яків Струхманчук, Іван Мартос, Олена Кульчицька, Антін Лосенко, Дмитро Левицький, Володимир Боровиковський, Ярослав Пстрак, Кость Широцький, Микола Анастазієвський, Модест Сосенко, Іван Шевченко, Василь Штернберг та ін.

Перед нами есей М. Голубця «Теофіл Копистинський». Мистецтвознавець глибоко і всебічно аналізує творчий набуток видатного українського художни-

ка другої половини XIX ст. Теофіла Копистинського, талановитого портретиста, автора багатьох побутових та історичних полотен, активного ілюстратора («Убогі», «Погорільці», «Портрет жінки», «Бенкет у багача», «Портрет І. Ковшевича», «Портрет Л. Ковшевича», «Дідусь», «У бідній селянській хаті», «Пейзаж із Перемишля», «Портрет А. Петрушевича», «Портрет В. Дідицького», «Сирітка», «Далматинка», «Петрування», «Портрет А. Яновського», «За віру і батьківщину», «Українські дівчата», «Гуцул», «Дзвінка (гуцулка)», «Вдова», «Запорізька Січ. Ілюстрація до журналу «Дзвінок», «Всячина». Заставка до журналу «Дзвінок», «Ілюстрація до поеми І. Франка «Лис Микита», «Ілюстрація до поеми І. Франка «Пригоди Дон-Кіхота», «Ескіз на тему визвольної війни 1648—1654 рр.», «Жорка», «Пастушки біля броду», «Коломийки. Весілля», «Фігурна композиція», «Селяни за прядкою», «Сон русалки (Воскресіння України)», «Читання маніфесту»). Дослідник побачив у художниковому вираженні великий гуманізм, реалізм, романтичне захоплення світом людей.

Аналізуючи творчість Олександра Архипенка, цього хорунжого найновішого напряму світового мистецтва, М. Голубець досить широко веде мову про різні європейські художні напрями, зокрема про футуризм. Наче відштовхуючись від категорії простору в концептуальному баченні й вирішенні Пабло Пікассо, мистецтвознавець підводить читацьку уяву до сприйняття поняття: «популярність Архипенка». Він підтверджує, що О. Архипенко — митець, дійсно знаний у всіх країнах світу. Одні вбачають у його скульптурних портретах («Поцілуй», «Жіночий акт», «Статуета», «Портрет пані Каменєв», «Портрет жінки», «Жінка перед зеркалом», «Жіноче торзо», «Жінка в кріслі», «Червоний танок», «Танечниця Медрано») модерний інтелектуалізм, другі — виразне почуття форми, моменти оживленого еротизму, треті — те, що «йому дуже часто вдається обдарувати нас у своїх творах абстрактними лінійними очеркненнями, які мусимо назвати розтуженими за коханням, коханням перепоєними...»; четверті — стилістичне почуття такту; п'яті — те, що Архипенко усією творчістю створив одного героя, але по суті усе героїзування переніс на постать жінки.

М. Голубець тонко відчуває не тільки індивідуальні особливості митця, а й характерні риси художніх європейських та світових шкіл і течій. Тому так легко перед читачем виосібнює автор складові реалізму О. Архипенка, його стилю. Підсумовуючи власні спостереження, наводить слова самого художника: «Говорити про мистецтво — це значить витрачувати дорогий час, але бувають моменти, коли оберегтися від такої втрати не можна. Тема «Мистецтво» така ж складна, як і тема «Бог». В основі обі вони імматеріяльні, обі незміряні. Які потішні ці люди, що силуються підпорядкувати їх якимсь законам асоціяції і пізнання, з яких в дійсності випливає творчість та одно з її об'явлень — мистецтво»; «в який раз, коли я находив новий плястичний вираз, він здавався мені законом, який відповідав сучасній естетиці, але як тільки я почав користуватися ним як законом, я переконувався, що це не що інше, як психологічний трафарет, після якого можна фабрикувати один твір за другим, як це взагалі і робиться... Мистецтво з'ясовується не у фабрикації творів, але в шуканню но-

вих плястичних засобів»; «...процес шукання став для мене вихідною точкою в мистецтві».

Протягом 1924—1926 років М. Голубець видає кілька нарисів-портретів: «Шевченко-маляр», «Долинський», «Холодний». Ці праці значно розширили знання про художні уподобання тих постатей, привнесли у мистецтвознавство багато нового, нестандартного в оцінках. В останньому з названих нарисів мистецтвознавець повідав про творче сходження до мистецьких висот художника.

Перед читачем постають промовисті факти з життєпису визначного художника: 18 березня 1917 р. у Києві відкрили першу українську гімназію, директором якої став П. Холодний; у червні 1918 р. у Києві в рамках Українського конгресу артистів і діячів мистецтва відкрилася художня виставка, на якій було представлено тридцять полотен Петра Холодного («Казка про дівчинку і паву», «Літо», «Хмурий день», «Вітер», «Переяслав», «Генерал-хорунжий Безручко», «Св. Зосим і Саватій», «Ольшанська-Стефанович», «Бабич», «Цариця Небесна», «Серце Ісусове», «Св. Володимир і Иосафат» та ін.). Про це багатство М. Голубець пише як про явище, у якому не бачимо «пут і канонів академічної умовносте», а натомість відчуваємо творче змагання маляра подати себе самого, свій дух, дух своєї раси і культури. Про портретистику М. Голубець робить майже афористичний висновок: «Усі вони (портрети. — В. К.) мальовані одною рукою і вичуті одним серцем...».

У 1933—1936 роках з-під пера М. Голубця виходить два нариси-дослідження «Олена Кульчицька», «Новаківський». Есеїзм, образний малюнок є змістовною домінантою творчості Олени Кульчицької, у її творах цього періоду («Під чужим небом», «Добровольці», «Діти-герої», «Чорна хмара», «Могили героїв», «На могилі») вчувається безсилий стогін болю, тихий зойк розчарування, віра в нову, ще ненароджену правду.

Ім'я маляра Олекси Новаківського, по суті, від першої художньої виставки 1911 р. і до смерті митця (29 серпня 1935 р.) вимовлялося з побожністю, про нього писали з почуттям національної гордості. Але сказати тільки так про О. Новаківського — цього замало. І М. Голубець через осмислення творчого шляху (буквально від перших шкіців та етюдів до всесвітньо відомих полотен) у порівняльному контексті з досвідом минулих поколінь робить спробу показати, чому саме О. Новаківський став «некоронованим сувереном і умандатований загальною опінією репрезентантом української образотворчості».

Перед читачем розгортається деталізований життєпис (родинне гніздо, Краків, Львів, Варшава) і мистецтвознавчий аналіз.

О. Новаківський дав мистецтву України такі шедеври, як «Вазон на тлі чорної драперії», «Помаранчеве дерево», «Хата по дощі», «Весілля на Україні», «Портрет батька», «Дівчина при вікні», «Виходять з костела», «Дівчина з лозами», «Весняні розтопи», «Мадонна», «Пробудження». Дослідник розкриває трагедію О. Новаківського як маляра й особистості. На його думку, вона полягає не в тому, що мистецька освіта й технічне самовдосконалення приходили до нього важко, що в своїй творчості він до сьомого поту змагався з опірністю засо-

бів вираження, з матеріальністю фарб, з конкретністю ліній. До того ж, не вмів та й, очевидно, не хотів жити з мистецтва (нерідко голод і холод заполонювали його майстерню); трагізм його полягав у тому, що художник «при виїмковому малярському таланті й темпераменті виявив стільки ж, коли не більше, егоцентризму й самозакохання. Муравлиною працею молодости й надлюдською творчою мукою здобуті успіхи вихилили його з рівноваги й привчили дивитися на все — на світ і людей, на минуле й сучасне мистецтва, на його проблеми й завдання крізь трагічно заломану призму самобажання... Те своє самозахоплення він умів перелити на окруження й, селекціонуючи його по окресленій напрямній, витворив довкола себе зачароване коло, в якому змарнів великий капітал його молодости й пропали можливости дального розвитку. Це власне була трагедія Новаківського й трагедія української образотворчости».

1939 р. М. Голубець написав дві серйозні розвідки: «Різбар Сергій Литвиненко» та «Павло Ковжун». Ця, друга, студія — нарис творчості Павла Ковжуна, творчість якого була справжнім художнім явищем. Мистецтвознавці відзначали специфіку Ковжунової палітри, цю особливу атмосферу української культури, яка, за словами Святослава Гординського, була культурою «імперіяльного типу, що її вміє формувати і витискати тільки Київ». Форма і зміст Ковжунових малярських робіт органічно поєднували в собі буйностихійну вдачу Сходу із суворістю класичного ладу (хоча, на думку С. Гординського, він відбив у своїй діяльності футуризм, кубізм, пуризм, надреалізм). Як митець П. Ковжун належав до тих, хто, за словами М. Хвильового, потопав у «шароваристій просвітянщині». Але він напрочуд талановито вмів «віддихати широким подихом світового мистецтва», перетравляючи його напрями, ніколи не перестаючи бути наскрізь національним і в формі, і в змісті. Уся творчість П. Ковжуна наповнена задирливо-войовничим, експансивним українським духом.

Справедливо вважаючи творчість П. Ковжуна явищем наскрізь історичним, М. Голубець повторює слова І. Іванця із посмертної згадки про художника «Впала кольона». Бо за цими двома місткими словами, а точніше, за цим словосполученням — ціла катастрофа, в яку потрапило українське малярство при втраті Ковжуна — художника-живописця, графіка, мистецтвознавця, громадянина.

М. Голубець подає читачеві невеликий нарис-екскурс, де переважають біографічні дані, відтак переходить до характеристики творчості. Він вказує на безкінечну кількість зацікавлень, глибину й тонкість у сприйманні явищ зовнішнього світу, філософічний спокій, який допомагав йому «лагодити гостроту контрастів у всьому, що так чи інакше накидувалася його світовідчуванню. Виїмково тонке почуття гумору належало теж до прикмет його характеру й до арсеналу засобів у боротьбі з життєвими труднощами».

З розвідки-есею М. Голубця довідуємося, що поряд з малярством П. Ковжун займався публіцистикою, був дуже активний у громадсько-політичному житті, причому як організатор і зв'язковий у мистецькому світі мав неоціненні заслуги. Він з буденною терпеливістю писав як свої графічні роботи, так і листи

у різні сторони світу, де тільки бачив найменшу можливість досягти чогось на користь українського мистецтва. Водночас П. Ковжун повністю віддався мистецтвознавству, надолужуючи нестачу теоретичної підготовки «ентузіязмом і тонким розумінням мистецьких цінностей, що випливали з його пристрасно-безпосереднього відношення до мистецтва».

Саме завдяки М. Голубцю пізнаємо, що П. Ковжун залишив глибокий слід в українському мистецтві і як церковний маляр-декоратор. Орнаментальні мотиви на стінах галицьких церков, світських будівель — цьому свідчення.

Олійні картини, гуаші, які він нерідко робив для прожитку, — це теж своєрідні і, до речі, рідкісні художницькі документи його малярського світосприймання.

М. Голубець досить широко пише про той київський ґрунт, на якому П. Ковжун разом з братами Семенками на початку 1913 р. сформували мистецький гурток «Футуристичний»; як глядацька публіка «прочитала» його перші футуристичні графічні роботи («Місто», «Вулиця», «Танго», «Пейзаж»); як він, шукач, зацікавився бароковою добою української графіки; як графік підготував палітурки до книжки В. Винниченка «Хведько Халамидник»; як змодернізував обкладинки до цілої низки київських журналів («Огні», «Маяк», «Дзвін», «Сяйво»).

Коли ж доля П. Ковжуна закинула на еміграцію, він віддався літературно-мистецькому місячнику «Митуса» (поряд з Р. Купчинським, В. Бобинським був членом редколегії). Він ілюстрував, робив заставки та обгортки до журналу «Будяк», видань «Червоної калини», «Просвіти».

На виставках гуртка діячів українського мистецтва» у Львові П. Ковжун експонував олійні етюди, оригінали книжкових обгорток, видавничих марок, заставок та карикатур. Він брав участь у показах у Празі (1924), Брюсселі (1927), Лос-Анджелесі (1931), Берліні (1933), Римі (1938). Визначним явищем в українській духовній культурі була поява двох альбомів П. Ковжуна: «Графіки» (1924) та «Екслібрис» (1932). Про останній М. Голубець писав: «Одною з ділянок графічної тематики Ковжуна став екслібрис, до речі, насаджуваний в нас Ковжуном штучно і насильно нерідко і серед людей, які, не маючи книжок, все ж таки мають... екслібриси... Громадянство, що про його бібліофільство можна говорити тільки з гіркою усмішкою на устах, діждалося репрезантаційного і люксусового видання, що перед здивованими чужинцями свідчило про розцвіт нашого бібліофільства, а графічну культуру української книжки з одного маху підтягло до европейського рівня». Додамо, що 1930 р. П. Ковжун організував у Львові Виставку слов'янського екслібрису. До речі, він разом з художниками-новаторами остаточно оформив 1931 р. Асоціацію незалежних українських митців, організували ряд виставок європейської орієнтації і рівня, чим, за словами М. Голубця, «дорешти перетравивши елементи українського бароко та народницького етнографізму, повернув колесо українського мистецтва в бік сучасної Європи».

Як мистецтвознавець П. Ковжун став редактором журналу «Мистецтво» (1932—1936), видав кілька монографій (про Сахновську, Глущенка, Геца), регулярно публікував свої статті, огляди.

Високу оцінку серед фахівців дістали наукові дослідження М. Голубця «Українське мистецтво: Вступ до історії» (Львів; Київ, 1918) та «Українське малярство XVI—XVII ст. під покровом Ставропигії» (Львів, 1920). В останній праці автор аналізує доісторичну культуру українських земель, мистецтво держави Володимира і Ярослава, Галицько-Волинської держави, епохи ренесансу, галицьке малярство XVI—XVII ст., мистецтво наддніпрянців XVI—XVII ст.

Великою популярністю користувався нарис-есей М. Голубця «Галицьке малярство» (Львів, 1926). У розділі «Сто літ галицького малярства» автор робить аналітичний огляд галицького малярства за сто літ через мистецтвознавчий розбір досягнень визначних його представників Остапа Білявського, Луки Долинського, Теодора Яхимовича, Рафаїла Гадзевича, Івана Вендзіловича, Івана Лучинського, Юлія Коссака, Теофіля Копистинського, Тита Романчука, Теофіля Терлецького, Івана Труша, Юліана Панькевича, Миколи Івасюка, Віктора Масляниківа, Миколи Бурачека, Олени Кульчицької, Івана Северина, Олекси Новаківського та ін.

Вдало поєднані автором штрихи біографії того чи іншого митця, професійний розбір багатьох картин, спогади самих майстрів художньої справи та їхніх шанувальників, листи й щоденникові записи — все це працює, так би мовити, на широку панорамність мистецького дослідження та його конкретику. Ось, наприклад, самооцінка Корнила Устияновича: «...Півсотні церков має мої ікони, п'ятнадцять — іконостаси, одинадцять — стінопись, у сімох лишив я, кромі декоративних картин, вартісні твори мистецтва за час від 1862 до 1902 р. І тих сорок літ праці не принесло мені ані грошей, ані слави, так само як моя письменницька діяльність не діждалася заслуженого признання. Був я і згину загальновідомим, але ніколи не поважаним, не любленим щирійше і ділетантом у всьому. Не одушевив я нікого і зійду так зі світа, хоч видиться мені, що так воно бути не повинно...». Слова самого художника, чиї полотна («Мойсей», «Христос перед Пилатом») й сьогодні прикрашають стіни Преображенської церкви у Львові, досить чітко характеризують нашу українську громадськість в умінні поцінувати митця.

Ці слова можна трансформувати й на творчість самого Миколи Голубця, визначного культуролога, етнолога, чиє ім'я на десятки літ безпідставно було викреслено з нашої літературознавчої й мистецтвознавчої спадщини, загалом з літературного й культурного процесу.

Як бачимо, подані творчі біографії визначних діячів української культури — це безцінні сторінки в її історії.



Рекомендована література

Енциклопедія українознавства: Словникова частина. — [Перевид. в Україні]. — Л., 2000. — Т. 9.

Історія української культури: зб. матеріалів і документів / Упоряд.: Б.І. Білик, Ю.А. Горбань, Я.С. Калакура та ін. ; за ред. С.М. Кланчука, В.Ф. Остафійчука. — К. : Вища шк., 2000.

Качкан В. Нев'януча галузка калини: Українські літератори, вчені, громадські діячі. — в діаспорі / В. Качкан, О. Качкан. — К., 2011.

Качкан В. Пастори слова: Українські письменники, вчені, громадські діячі — із священицьких родин / В. Качкан, О. Качкан. — К., 2011.

Качкан В. Постаті: Студії, есеї, сильветки, рефлексії : у 2 т. / В. Качкан — Ів.-Фр. : Місто НВ, 2012. — Т. 1.

Ріпецький С. Українське січове стрілецтво / О. Ріпецький — Л., 1995.

Розділ 8

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА XX СТОЛІТТЯ

8.1. Особливості культурного життя доби відновлення української державності (1917—1920 роки)

XX ст. дало світові складну і суперечливу культуру. Це культура напруженого пошуку в усіх напрямах. Це століття воєн і потрясінь, століття перебудов, народження численних соціально-культурних теорій, небаченого соціального експерименту, осмислення людського розвитку і формування культури та культурології як науки і світогляду, століття, яке в центрі людського світорозуміння поставило взаємодію людини і всього живого, її відповідальність за майбутнє цивілізації.

У XIX ст. відбуваються нагромадження матеріалу, вивчення культури в межах етнографії, антропології, фольклору, наукове осмислення української культури, її специфіки. Значний внесок у цей процес зробили М. Драгоманов, В. Антонович, І. Рудченко, О. Потебня, О. Русов, П. Житецький, М. Лисенко. І. Франко розглядав українську культуру як процес розвитку матеріальних і духовних цінностей, пов'язував її з боротьбою за справедливість. М.С. Грушевський, аналізуючи історію розвитку української культури, висуває на перший план проблему перебудови соціального життя, особливого значення надаючи при цьому науці та освіті. І. Огієнко, досліджуючи українську культуру, розглядає її вплив на інші культури від найдавніших часів.

На початку XX ст. в усіх партій і культурно-просвітницьких рухів була спільна національна ідея, вони відстоювали право на самостійний національний розвиток. Як у Наддніпрянській Україні, так і в Галичині існували об'єднання, діяльність яких спрямовувалася на посилення великоруського впливу і які ставили за мету розчинити українську мову, український народ. Це так звані

москвофіли, які проводили русифікаторську політику. Ці консерватори виступали 1914 р. проти вшанування пам'яті Т.Г. Шевченка, відстоювали російські шовіністичні ідеї.

Особливою рисою українського культурно-політичного руху кінця XIX ст. є те, що вже у 80-і роки завдяки громадівцям, просвітянам він у російській і австро-угорській частинах України розвивається в паралельних демократичних руслах. Представники реакційного москвофільського напряму, не маючи широкої підтримки серед української інтелігенції, поступово вимушені були зійти зі сцени. Політична агітація розбудила суспільство, наслідками чого стало проведення численних мітингів-віч.

У цей час українська культура перебувала у складних умовах, її поступ мав здебільшого суперечливий характер. Імперські та тоталітарні режими економічно, соціально, морально-психологічно сприяли поширенню комплексу культурної неповноцінності української нації або безпосередньо руйнували її культурні структури. Незважаючи на це, українська культура жила і розвивалася, мужніла і збагачувалася, засвоювала набутки культур інших народів, повною мірою виражаючи власний духовний світ. У XX ст. здобутки українських митців у царині літератури й образотворчого мистецтва, досягнення вчених у різних галузях науки є вагомими й оригінальними.

Поступ української культури відбувався у період гострого військово-політичного протистояння, національно-визвольних змагань, громадянської війни, проте в цей час склалися принципово нові умови для розвитку української національної культури. Початок XX ст. в Україні характеризується активізацією революційного процесу. В Україну широким потоком входили передові ідеї наукової і філософської думки. Національні ідеї глибше проникають у народні маси, руйнуючи стіну, яка до того розділяла інтелігентів-патріотів і народ. У сфері духовної культури це період плідного розвитку науки, освіти, літератури, мистецтва, період діяльності таких корифеїв, як І. Франко, М. Грушевський, В. Вернадський та інші.

Ключовим завданням українська інтелігенція вважала поширення освіти рідною мовою. На східних землях лише революційні події 1905 р. формально зняли усі заборони на українське слово. Саме в той час і з'являється українська преса — газета «Громадська думка», згодом «Рада», складаються сприятливіші умови для українського книговидавництва. Відновлюють роботу культурно-освітні товариства.

Однак послаблення, які було здійснено царським урядом після 1905—1907 років, згодом скасовано: закрилися громадсько-культурні товариства, зупинено видання українських книжок, під забороною стало читання лекцій українською мовою, русифікувався театр, а з початком Першої світової війни українське культурне життя і взагалі завмирає.

Лютневі події 1917 р. в Росії дещо лібералізували культурологічну ситуацію в Україні, однак істинним виразником інтересів українського народу стала Центральна Рада, утворена у березні 1917 р. Цей представницький орган одра-

зу ж проголосив основним завданням своєї політики відродження рідної мови і школи. Неабияку увагу Генеральний секретаріат народної освіти приділяв питанням вищої школи, і тому вже восени цього ж року відбулося урочисте відкриття першого Українського народного університету в Києві, а у листопаді — Академії мистецтв, яка стала першою вищою художньою школою в Україні.

Добрі почини Центральної Ради у галузі розвитку української культури продовжив уряд Української Держави гетьмана П. Скоропадського, який упродовж короткого часу відкрив більш як п'ять десятків гімназій, а згодом у Києві й Кам'янці-Подільському відкрито й активно запрацювали два українські університети. Тоді ж засновано *Державний український архів, Національну галерею мистецтва, Український історичний музей та Українську національну бібліотеку*, фонд якої швидко зростав і уже наприкінці 1918 р. у ній налічувалося більше 1 млн книг. За кількістю та якістю книг Українська національна бібліотека могла конкурувати з кращими бібліотеками Європи. У Центральній Україні основним науковим осередком стала *Українська академія наук*, яка передбачала три основні фахові напрями своєї діяльності: історико-філологічний, фізико-математичний та соціально-економічний. В її склад входили три інститути, більше двох десятків кафедр, кілька комісій та комітетів.

У перші роки її існування вагомий внесок у розвиток науки зробили такі відомі вчені, як *природознавець В. Вернадський, історик Д. Багалій, філолог В. Перетц, сходознавець А. Кримський, економіст К. Воблий, математики Д. Граве, М. Крилов, Г. Пфейфер, геолог П. Тутковський, хімік В. Шапошников, біолог М. Кащенко, ботаніки О. Фомін, В. Липський, гігієніст та епідеміолог О. Корчак-Чепурківський, мікробіолог і епідеміолог Д. Заболотний, археолог і етнограф М. Біляшівський, зоолог О. Нікольський* та інші. Академія весь час відчувала брак коштів, майже вся наукова робота провадилася на громадських засадах. Найплідніше працював у ці важкі часи саме історико-філологічний відділ Академії наук, де творили не тільки такі метри науки, як академік Д. Багалій, але й молоді поети-неокласики і науковці *П. Филипович, М. Зеров, М. Драй-Хмара*. Вони мали прямий стосунок до Комісії для складання біографічного словника українських діячів, керманичем якої був академік *М. Василенко*, а згодом — відомий вчений *С. Єфремов*.

До досягнень гетьманського уряду в освітній сфері треба ще додати заснування *Українського театру драми та опери, Української державної капели, Державного симфонічного оркестру* тощо. Визначними є здобутки української культури у мистецькій сфері. На початку XX ст. в Україні поширюються ідейні та художньо-естетичні течії, якими жила Європа. Поряд з реалізмом утверджується **модернізм**, який шукає нові засоби мистецького відображення світу. Прихильники модернізму різко виступили проти захоплення митців старої генерації етнічно-побутовими жанрами, деталізацією, сільською тематикою та «патріотичними вигуками» і висловилися за аполітизм, чисте мистецтво. У красне письменство вони привнесли психологізм, сконцентрованість на внутрішніх переживаннях і суб'єктивних враженнях героя при мінімізації

дій та загальної характеристики тла подій (*М. Коцюбинський, В. Стефаник, Леся Українка, В. Винниченко*). У поезії починають переважати психологічні мотиви й індивідуальні почуття (*М. Вороний, Олександр Олесь, П. Карманський, О. Луцький, В. Пачовський*), у прозі віддається перевага новелі. Модернізм породжує нові стилі — імпресіонізм, символізм, неоромантизм, футуризм. Важливим фактором культурного розвитку в Україні початку століття був театр, творцями модерного його виду вважають Лесю Українку, В. Винниченка, Олександра Олеся.

Початок XX ст. приніс значне пожвавлення і в українське **музичне життя**. Створюється нова професійна музика, почасти сповнена характерних для цієї епохи експресивних мотивів. З'являється плеяда талановитих композиторів: *Я. Степовий, К. Стеценко, М. Леонтович, С. Людкевич*. Продовжують діяти різні музичні товариства, гуртки, хорові капели, ставлячи музичні п'єси, оперети, опери. Серед них особливою активністю вирізнялися київське літературно-артистичне товариство, «Український клуб», Музичне товариство ім. М. Лисенка у Львові, при якому 1905 р. організовано Вищий музичний інститут ім. Миколи Лисенка. Значний внесок у популяризацію української музики зробив перший в Україні **стаціонарний музично-драматичний театр**, заснований 1907 р. *М. Садовським* у Києві, де, крім драматичних вистав, ставились опери й оперети.

Українське **скульптурне мистецтво** поповнюється набутками адептів імпресіонізму, які виогранили талант у мистецьких школах Європи. Серед них виділяються *Т. Гаврилко, М. Паращук*, якому належать скульптурні портрети І. Франка, В. Стефаника, С. Людкевича, а також пам'ятник А. Міцкевичу у Львові, виконаний спільно з *А. Попелем; П. Війтович*, який скульптурно оформив фасад та інтер'єр Львівського оперного театру.

В архітектурному мистецтві початку XX ст. також утверджуються ідеї модернізму, пов'язані з використанням нових будівельних матеріалів і мистецьких форм (залізничні вокзали Львова, Жмеринки та Харкова), а поряд з ним — неокласицизму (Педагогічний музей у Києві, Громадська бібліотека у Харкові). Розвиток національного руху стимулював відродження українського стилю — звичайно, на новому підґрунті. Українські архітектори звертаються до вивчення пам'яток давніх часів та народної дерев'яної архітектури, публікують розвідки про них у часописах. На цій основі творять львівські будівничі *В. Нагірний*, автор численних церков у Галичині, та *І. Левинський*, якому належать проекти будинків товариства «Дністер», готелю Жоржа та Академічного дому у Львові. Кращим витвором у національному українському стилі є будинок полтавського земства (1901—1908), спроектований *В. Кричевським*.

Імпресіоністичний напрям в **образотворчому мистецтві** формує *М. Башкирцева*, однак вона мешкала в основному у Франції та Італії й не могла остаточно перенести його на український ґрунт. В Україні ці ідеї виявляються у творах художників-реалістів *Г. Дядченка, А. Куїнджі, Ф. Красицького*, а особливо ж *О. Мурашка* — майстра психологічного портрета, автора відомої картини

«Похорон кошового». На західноукраїнських землях впливи імпресіонізму ще помітніші: творцями імпресіоністичного пейзажу були *І. Труш* та *М. Бурачек*; розквітає талант *О. Новаківського*, який малює у дусі символічного імпресіонізму. Засновником цілої школи монументалістів є галичанин *М. Бойчук*. Основоположником нової української графіки був *Г. Нарбут*, який широко використовував українську тематику, узагальнив і трансформував її у кращих досягненнях української геральдики та книжкового мистецтва. Повернувшись в Україну після 1917 р., він став засновником, ректором і професором Української академії мистецтв — першої вищої художньої школи України. У цілому в українському живописі цього періоду виразно проступає тенденція до творення нового, «великого стилю», до монументалізації, філософського поглиблення й поетизації образів, більшу роль починають відігравати символи, метафора.

Отож, не беручи до уваги важкі форми національного гніту, переслідування і заборони, позбавлення своєї фундаментальної основи — національної школи з рідною мовою навчання, культурне життя в Україні на початку ХХ ст. значно активізується. Національно-демократична революція і здобуття Україною національної державності, незважаючи на їх поразку від більшовиків 1919—1920 років, дали потужний історичний імпульс для національно-культурного будівництва навіть в умовах радянської державності 20-х років, що обмежувала творчі можливості й ініціативи.

8.2. Радянський етап розвитку української культури довоєнного періоду (1921—1941 роки)

Піднесенню культурного розвитку українського народу сприяли як соціально-політичні, економічні, так і світоглядно-ціннісні зміни, які виникають після Першої світової та громадянської війни за встановлення тих чи інших політичних прерогатив. Загальнокультурному відродженню в Україні у той час сприяла визвольна боротьба та революційні настрої і на західноукраїнських землях, що подавало примарну, але все ж надію на вирішення споконвічних національних проблем, відкривало можливість досягнення справедливішого соціального устрою. Але найважливішими стали нові історичні реалії. Нетривала державність Української Народної Республіки та Західноукраїнської Народної Республіки, політика українізації у перші післяреволюційні роки в Україні все ж зробили позитивні кроки у формуванні нової культурологічної свідомості.

У той час запропоновано базові принципи нової системи навчання, що полягала у загальності, доступності та обов'язковості шкільної освіти. Керівництвом Радянської України розроблено положення про середні навчальні заклади, навчання стало безплатним, хлопці і дівчата навчалися разом. Формувалася десятирічна школа, а на основі семи класів — виник професійно-технічний напрям. Так само запроваджено два види вищої освіти: технікуми

та інститути. На початку 20-х років відкриваються робітничі факультети, що готували до вступу в навчальні заклади. Цього ж року видано декрет про ліквідацію неписьменності.

Одним з величезних досягнень освітянської справи у перше пореволюційне десятиліття було запровадження навчання рідною мовою. Це стосувалося і поляків, і євреїв, і росіян, і греків, і болгар та інших національних меншин на території України, що сприяло розвитку різних культур. Але для українців можливість вчитися рідною мовою означала не лише природність навчального процесу, коли не треба «мучитися» незрозумілим, штучно долати свій менталітет, почуватися другорядною людиною через неволодіння офіційною мовою. Українська мова, що зазвучала у школі, в установах, у державних документах та офіційних промовах, повертала українцям почуття самоповаги й національної гідності, давала імпульс їхнім сміливим життєвим планам.

Політика українізації дуже швидко дала блискучі наслідки у поширенні освіти всіх рівнів. Могутній плуг соціальних перетворень переорав цілину, збільшивши величезну енергію скутих раніше соціальним безправ'ям особистостей. У прагненні реалізувати нові можливості щодо освіти, оволодіння професією, селянські діти виявили небачену раніше цілеспрямованість в опануванні знань. Пробуджений революцією народ прискореними темпами йшов до науки, хоча цей процес мав і зворотний бік — поспіхом «проковтнуті» знання часом не мали достатньої глибини. Проте голодна й роздягнена селянська молодь з великою енергією наповнює майже недоступні для неї раніше середні й вищі школи і вперто змагається за відповідне місце у житті своєї країни. За десять пореволюційних років в Україні навчилося грамоті понад 2 мільйони дорослих.

Двадцяті роки в Україні стали періодом небувалого національного й культурного піднесення. Це справді яскравий феномен в історії української культури. Його коріння — в нетривалому, але важливому періоді відновлення української державності 1917—1920 років. Ця доба дала такий сильний імпульс національного розвитку, що його не змогли зупинити ані братовбивча громадянська війна, ані масова еміграція української інтелігенції, ані тиск тоталітарної держави. Це відродження охопило різні сфери життя, і передусім освіту, науку, літературу, мистецтво.

У Західній Україні освітня ситуація не поліпшилася. Одразу ж у школах введено як навчальну польську мову. Місцевих вчителів замінювали польськими, переводили в інші місця, а то й звільняли з посад. Нібито компромісом виглядало запровадження так званих двомовних шкіл. Ці школи запроваджувалися і там, де повністю переважало українське населення.

Безумовно, що примиритися з таким станом справ вільнолюбним галичанам було не просто, тому на цих землях весь час йшла боротьба за українську мову та українське за духом навчання й виховання. Найкраще у відстоюванні прав українців зарекомендувало себе Українське педагогічне товариство «Рідна школа», що діяло лише в Галичині. На Закарпатті, яке у той час належало

до Чехословаччини, — навчальна справа була кращою, тут українські діти навчалися українською мовою.

Університетська освіта в Галичині зазнає ще більших утисків. Було скасовано право на кафедри та професуру в Львівському університеті, тому у Львові створюється упродовж 1921—1925 років таємний університет, який мав три відділи: філософський, юридичний та медичний. Українці саботували польський університет у Львові, відвідували лише український або навчалися за кордоном. Завдяки протекторату Риму, єдиним легальним вищим навчальним закладом була **уніатська богословська академія** у Львові, яку заснував наприкінці 20-х років митрополит **Андрей Шептицький**. Незмінним ректором її був **Йосиф Сліпий** — видатний діяч і мученик за Христову віру в лоні Української греко-католицької церкви. 1921 р. почав функціонувати Український вільний університет у Празі (після Другої світової війни перенесено до Мюнхена). Наступного року створена Українська господарська академія у Подєбрадах.

У Галичині вся українська наука зосереджувалася в **Науковому товаристві ім. Тараса Шевченка**. У 30-і роки зв'язки Товариства з Києвом припинилися. Крім того, фінансова криза змусила скоротити адміністративний персонал і гонорари науковцям. Але провідні вчені *М. Возняк* — історик літератури, *І. Зелінський* — мовознавець, *Я. Пастернак* — археолог, *І. Витанович* — економіст, *Ф. Колесса* — музикознавець, *В. Левицький* — математик, *В. Кубійович* і *Ю. Полянський* — географи, *В. Старосельський* — правознавець, *М. Панчишин* — медик та інші продовжували працювати.

Саме у цей період творив в еміграції видатний філософ, політик і культуролог *В'ячеслав Липинський*. Філософські й культурно-політичні погляди В. Липинського формувалися не тільки на теоретичному ґрунті української історії, науки, культури, важливим чинником був вплив людей, котрі його оточували.

Після закінчення гімназії в Києві він, член української громади, глибоко почуваючись українцем, іде вглиб шляхом національного самоусвідомлення. В. Липинський доводить, що об'єднавчою ідеєю під час будівництва Української держави може бути саме ідея територіального (державного) патріотизму. Він усвідомлював її саме як єдність і солідарність усіх, хто мешкає на території України, незалежно від етнічного походження та соціально-класової належності. Україна — батьківщина для всіх її громадян і творити її мають усі спільними зусиллями. Ця ідея — прогресивний крок у нашому нинішньому культурно-політичному мисленні. Вона має стати об'єднавчою, формуючи почуття любові до рідної землі, до рідної держави України. Адже народ України — це органічна, суспільна і біологічна цілісність, яку сьогодні ми можемо називати українською нацією. У розвиток культури цієї нації має внести свою частку кожен етнос, який проживає на даній території. Тобто слід розуміти і сприймати життя нації в його розвитку, органічних переплетіннях і цілісності, а не в розмежовуванні, протиставленні чи протистоянні.

В. Липинський переконаний, що демократія — не найкраще державне влаштування. Адже все тут вирішується кількістю, а не якістю голосів виборців.

Саму виборчу кампанію до демократичних парламентів він уважає політичною бутафорією. В. Липинський необмежених прав не визнавав ні за народом, ні за монархом. Він відстоював завжди і скрізь підвласність закону всіх і кожного: народу, класу, монарха.

Багато уваги надає В. Липинський питанням політичної культури. У це поняття він вкладає наявність рівноваги між політичною діяльністю і політичною наукою, уміння, спираючись у політичній творчості на наукові знання, політичний досвід, традиції, аналізувати політичні явища і процеси та приймати політичні рішення. Запорукою побудови Української держави він вважає релігійну, територіальну, політичну, національну, організаційну єдність.

У підрадянській Україні у цей час у науці окреслилися певні вульгаризаційні тенденції, що розвивалися під впливом політизації науки та певної ідеологічної ейфорії «комуністичного будівництва», яка охопила широкі верстви українського суспільства у цей період. Методологією науки поступово стають «діалектичний матеріалізм» з властивим йому «класовим підходом» до всіх сфер життя, включаючи й життя наукове. У двадцяті роки це була лише свого роду «мода», спрямована на певну «популяризацію» наукових досягнень, з якою доводилося рахуватись і серйозним дослідникам.

На хвилі історичних, соціально-політичних і психологічних змін, на тлі видатних досягнень митців «Молодої України» та художніх шукань «молодомузівців» і «хатян» в Україні після 1917 р. з'явилася велика кількість різних літературних та мистецьких шкіл, угруповань, напрямів, які скеровували життя і творчість зовсім новими шляхами. Почасти таке розмаїття мистецького життя було пов'язане і з проблемою «вростання» інтелігенції у нове життя. Поряд з письменниками і художниками старшого покоління, які продовжували творити переважно у реалістичній манері, виступають митці, які бачать своє завдання не у відтворенні, а у творенні нової реальності.

Для митців, які не емігрували після розгрому Центральної Ради й Української держави, не лишалося вибору щодо оцінки жовтневих подій і проголошеної радянської влади в Україні. Нова влада виявилась одразу неприхильною до плюралізму в ставленні до нових цінностей. Та все ж перше десятиліття післяреволюційної доби відкривало шлях новаціям суто мистецького призначення. І вони не примусили на себе очікувати.

Вочевидь, найсуперечливішим стало питання про ставлення до класичної спадщини. Це було цілковито у стилі європейського авангарду, який, принципово заперечуючи наслідувальність, традиційність у художній творчості, відстоював безупинне оновлювання художніх принципів та засобів. Але для післяреволюційної України ця проблема мала ще два додаткових важливих нюанси. Насамперед наслідувальність означала вірність принципам української демократичної традиції в літературі, її зверненості до народу. Отже, для певної групи митців, іншого вибору не було. З іншого боку, з'являється нова генерація молодих літераторів, які закохані у світову культуру і сповідують орієнтацію України на Європу («психологічну Європу», як мотивувалося в офі-

ційній пресі) — отже, теж шанують традиційне. Слід зазначити, що в період легальної «українізації» України всі ці уявлення про шляхи культури знаходили відгук не лише в колах нової національної еліти, а й у гуртках літературних початківців з робітників і селян, і в колах державних діячів (таких, як наркоми О. Шумський, а потім М. Скрипник та інші).

У післяреволюційні роки мала місце й певна свобода існування різних за ідейно-мистецьким спрямуванням видань. Так, продовжували виходити дуже шановані в часи Центральної Ради та Директорії видання — «Літературно-критичний альманах» (до 1918 р.) і журнал «Музагет» (єдиний номер його вийшов 1919 р.), в яких друкувалися наймодерніші твори. Деякий час виходили в Україні такі періодичні видання, як «Русь», «Родная земля», «Обьединение» та ін., засновані літераторами й журналістами, які «емігрували» з охоплених революцією Москви та Петрограда і знайшли тимчасовий притулок у Києві, Харкові, Одесі. Вони пропагували великодержавницькі й навіть монархічні ідеї. Водночас виходить багато видань, присвячених новій революційній літературі, — журнали «Мистецтво» (1919—1920), «Шляхи мистецтва» (1921—1923), збірники та альманахи «Червоний віноk» (1919), «Гроно» (1920), «Жовтень» (1921), «Вир революції» (1921), «Буяння» (1921) тощо. Всі ці видання були фактично основною трибуною, письменники могли реалізувати своє прагнення творити нову літературу рідною мовою.

Модерністичний напрям у літературі репрезентували **неокласики** М. Зеров, М. Рильський, Д. Фальківський, Ю. Меженко та ін., **«ланківці»** В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, Григорій Косинка, Т. Осьмачка, радикальна за ідейним спрямуванням група **панфутуристів** М. Семенка. Проте радянська влада найприязніше ставилася до письменницьких об'єднань типу «Пролеткульт», «Гарт», «Плуг», які виконували її ідеологічне замовлення.

І ті з названих течій і груп, що зародилися ще на початку століття, і ті, які виникли після 1917 р., в умовах соціальної і національної розкутості перших років радянської влади значно активізувалися.

Український **символізм**, який яскраво виявився у творчості раннього П. Тичини, а також у Є. Плужника та інших, повністю сформувався протягом 1917—1919 років. Представники цього напряму створили об'єднання «Біла студія», свої твори вони друкували в «Літературно-критичному альманасі», журналі «Музагет». До чільних представників символізму належать Д. Загул, Я. Савченко, В. Ярошенко, О. Слісаренко, В. Кобилянський, згодом частина з них (Д. Загул, В. Кобилянський) відійшли до революційно-романтичної течії, інші стали футуристами (О. Слісаренко). Про символізм, який виявився нетривалим захопленням українських митців, поет В. Бобинський писав 1922 р.: «Ніхто із творців символізму в українській ліриці не залишився йому вірний... його представники, опанувавши його, пішли шукати нових цінностей у скарбниці нашої багатої та звучної мови».

Актуальні теми, нові погляди, нові герої бачилися різними художниками по-різному, як і належить розвинутій культурі. У цей період намагання реа-

лістично-образного осмислення нової дійсності виявилося в творах А. Головка («Бур'ян»), П. Панча («Голубі ешелони»), Ю. Яновського («Майстер корабля»). Їм певним чином протиставлялася «експериментальна» проза Майка Йогансена («Подорож ученого доктора Леонарда...»), Гео Шкурупія («Двері в день»), Д. Бузька («Голяндія»).

Потужний вплив на тодішню молоду прозу мав письменник *Микола Хвильовий*. Передусім як неофіційний ідеолог ВАПЛІТЕ, письменницької організації, до якої входили найкращі літературні сили другої половини 20-х років. Маючи підтримку таких однодумців, як О. Досвітній та М. Яловий, М. Хвильовий виступав проти засилля в літературі примітиву, кинув гасло «Геть від Москви», маючи на увазі необхідність культурної переорієнтації на «психологічну Європу».

У Галичині досить відомими у цей час є поети Б.-І. Антонич («Привітання життя»), О. Ольжич («Рінье»), С. Гординський («Барви і лінії», «Буруни», переспів «Слова о полку Ігоревім»), Н. Лівицька-Холодна («Вогонь і попіл»), О. Турянський (поема в прозі «Поза межами болю») та інші. Ці поети так само, як і «молодомузівці», залишаючись занепокоєними суто українськими суспільними проблемами, одночасно відкриті усім естетичним новаціям свого часу. Вони гуртувалися навколо таких журналів і газет, як «Літературно-науковий вісник», «Дзвони», «Поступ», «Ми», «Наша культура», «Діло» (із літературним додатком «Назустріч»). Для широких верств українців призначалися популярні книжки таких видавництв, як «Червона калина», «Хортиця», «Добра книжка», «Дешева книжка» та інші.

Тонкими знавцями української ментальності залишалися письменники старшого покоління, які вже мали на той час визнання: В. Стефаник, М. Черемшина, О. Маковей, Т. Бордуляк, О. Кобилянська, А. Крушельницький, М. Яцків. Серед народу, розірваного на частини, позбавленого державності, дуже популярними є історичні романи і повісті, якими багата українська література цієї доби; романи й повісті «Іду на вас», «Ідоли падуть», «Сумерк» Ю. Опільського, «Шоломи в сонці» К. Гриневичевої.

Багато західноукраїнських митців у той час із надією дивилися на Схід, ще не знаючи про страшні реалії радянського життя — терор супроти власного народу не набрав ще сили й розголосу. Такі письменники, як С. Тудор, П. Козланюк, Я. Галан, О. Гаврилюк, М. Сопілка та інші, які утворили 1928 р. літературну організацію «Горно», тримали зв'язок з Міжнародним об'єднанням революційних письменників (центр якого працював у Москві) і систематично друкувалися у радянській періодиці.

Гоніння на кращі сили української культури були мимоволі зініційовані тогочасною літературною дискусією, в якій запальні літератори гаряче і відверто відстоювали своє художнє і мистецьке реноме. 1926 р. в резолюції пленуму ЦК КП(б)У «Про підсумки українізації», а 1927 р. і в постанові Політбюро «Політика партії в справі української художньої культури» вже чітко окреслено межі, за які художникові виходити не можна: творення радянської літера-

тури можливе лише на основі її зв'язку із соціалістичним будівництвом. Це ще не процеси 30-х років, але перші кроки до них зроблено...

У царині **музичного мистецтва** розвивалися такі жанри, як обробка композиторами народних і революційних пісень, радянська масова пісня. У цьому напрямі плідно працювали композитори Г. Верьовка, П. Козицький, Л. Ревуцький. Одним з кращих хорових колективів країни стала капела «Думка» (створена 1920 р.). У Західній Україні одним з найталановитіших композиторів, музикознавців та популяризаторів українського музичного мистецтва був М. Колесса. Протягом 1923—1928 років діяло республіканське Музичне товариство ім. М. Леонтовича, навколо якого гуртувалися композитори-новатори, які орієнтувалися на поєднання національних традицій і досягнень європейської музичної культури. Традиції українського музичного авангарду започаткував Б. Лятошинський (1894—1968). Він репрезентував напрям модернізму в українській музиці, створив оперу «Золотий обруч» (1930).

Добре розвивалося й **театральне мистецтво**. Етапним у розвитку українського театру став 1918 р., коли у Києві було створено три театри: Державний драматичний (у березні 1919 р. перейменований на Перший театр Української радянської республіки ім. Т. Шевченка), Державний народний (з 1922 р. — Український драматичний театр ім. М. Заньковецької) та «Молодий театр» (з 1922 р. — модерний український театр «Березіль»). Геніальний український реформатор театру **Л. Курбас** мріяв про організацію єдиної всеукраїнської театральної академії. Передбачав відкриття різних студій: танцю, пантоміми, фізичної культури, декламації; музеїв — театральних, музичних інструментів, давньої української книги, живопису, різьбярства; школи нових драматургів; інституту української режисури; бібліотеки світової драматургії. Це його ідея — створення театру, оновленого революцією через студійність. Частково Л. Курбас почав її здійснювати як керівник драматичного факультету Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка.

Геніальний режисер розірвав рамки певного провінціалізму, що був властивий українській сцені на початку XX ст., бо цензура не дозволяла ні постановок світової класики, ні нової драми, і вивів українське театральне мистецтво на широку світову арену. Промовистим є один факт: макети мистецького об'єднання «Березіль» — дітища Л. Курбаса — одержали золоту медаль на світовій театральній виставці 1925 р. у Парижі.

Коли Л. Курбас ще працював у студії при театрі М. Садовського, він спрямував свої зусилля у бік «естетичного театру» — від шаблонів акторського виконання, від гри «серцем». З цієї студії швидко виріс «Молодий театр», творець якого виголосив у своєму «маніфесті» про «поворот до Європи», характерний на той час для всієї української духовної орієнтації, про розрив з традицією побутового театру, з панівним у театрі етнографічним реалізмом, який паралізує творчість і насаджує шаблон; новий актор не буде імітатором, у ньому інтелект поєднуватиметься з високою акторською технікою й досконалою фізичною підготовкою. Новий театр мав відповідати стилеві часу, якого слід шукати у сим-

волізмі й класицизмі, а також у філософському інтуїтивізмі. Курбасівці прагнули утворити «рефлексологічний театр» — театр негайного впливу.

Одною з перших програмних режисерських робіт Л. Курбаса стала вистава *«Цар Едіп»*. Вона була не лише театрально-революційною, а й полемічною відносно двох бачених режисером європейських постановок 1910-х років. Основним на сцені було відчуття хаосу і темряви, що насуваються, і тема пошуку сил у собі, щоб їм протистояти. Режисер-постановник повернув хорові справді давньогрецьку роль: хор ніби акцентував ті чи інші порухи душі Едіпа, був відлунням переживань персонажів, акомпанементом сценічної дії; рухливість хору, експресивність його пластики створювали могутню трагедійну напругу, відбивали сучасний неспокійний світ.

Так само експериментальним був так званий *«Вертеп»* — абсолютно самобутня з національного боку вистава. Спектакль тримався того варіанта вертепу XVIII ст., де лялька Запорожця переважала всіх своїм розміром і була найактивнішою (це був свого роду протест проти остаточного розгрому Запорізької Січі Катериною II). Оскільки тепер вистава припала на час існування українського уряду, то сприймалася як відгук на сучасність. Цей вертеп був реформований: з двох боків біля чотирикутної будови («скрині») посередині сцени стояли крилоси із школярських лавок, де розміщувалася бурсацька капела, яка під час дії реагувала співами на те, що бачила.

Із шеренги інших експериментальних вистав дуже оригінальна постановка *«Гайдамаків»* за Тарасом Шевченком. Особливої уваги тут заслуговує знову ж таки хор, у якому дію вели дівчата у стилізованому під старовинні свитки легкому полотняному одязі та віночках. Хор був голосом народу, гомоном юрби, авторським голосом («десять слів поета»). Він ставав думкою і виразником почуттів героїв, промовцем їхніх внутрішніх монологів, декорацією або живими стінами, що відокремлювали інтер'єри корчми чи оселі титаря. Дівчата були стрункими тополями при дорозі, житом, що тихо гойдалося у полі. Наприкінці, оповівши глядачам текст «Посіяли гайдамаки в Україні жито», вони органічно переходили до пісні, похитуючись у її такт, немов хвилі, що пробігають житом.

Наприкінці 1925 р. в Україні діяло вже близько півсотні, а 1940 р. — півтораста постійних державних, робітничо-колгоспних театрів. Основу репертуару театру становила класична драматургія. Але з'явилися і цілком нові за духом і формою драматичні твори: «Фея гіркого мигдалю» І. Кочерги; «До третіх півнів» Я. Мамонтова; «97», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Патетична соната» та інші драми М. Куліша. Особливо великою популярністю користувалися драматичний театр ім. І. Франка на чолі з Г. Юрою. Зросла плеяда талановитих акторів: А. Бучма, Н. Ужвій, Ю. Шумський, П. Нятко та інші.

Саме в той час відбувається становлення українського **кіномистецтва**. З 1922 р. почалося виробництво художніх фільмів. Переломний етап у розвитку українського радянського кіномистецтва пов'язаний з творчістю *О. Довженка*, який 1926 р. працював кінорежисером на Одеській кіностудії. В історії українського та світового кіномистецтва почесне місце посідають його філь-

ми «Звенигора», «Арсенал», «Земля». 1958 р. на всесвітній виставці в Брюсселі фільм «Земля» було включено до почесного списку дванадцяти кращих фільмів світу всіх часів і народів. Першим звуковим фільмом в Україні була документальна стрічка «Симфонія Донбасу» Д. Вертова (1930), а серед художніх — «Фронт» О. Соловйова (1931). Талановитим українським режисером став і видатний скульптор І. Кавалерідзе, що спробував себе у кіно наприкінці 20-х років.

В образотворчому мистецтві плідно працювали *представники традиційного напряму*: майстер батального жанру М. Самокиш («В'їзд Б. Хмельницького до Києва», «Бій Івана Богуна з польським магнатом Чарнецьким»), М. Бурачек («Дніпро і кручі»), Г. Світлицький («Місячна ніч»).

Представниками нового мистецького напряму — *кубофутуризму* — були О. Богомазов, К. Малевич, О. Екстер, А. Петрицький. Художник *О. Богомазов* — поет за світовідчуттям і аналітик за складом мислення — вже 1913—1914 років створив десятки картин, акварелей та рисунків, у яких можна помітити подих різних течій початку століття — експресіонізму, неопримітивізму, абстракціонізму («Потяг», «Базар», «Київ. Гончарка»). Українські художники прагнули наситити світ кубізму барвистістю, почерпнутою з народної творчості: кераміки, лубків, ікон, вишиванок, ляльок, килимів, писанок, де збереглася близькість до таємничих стихій життя. Тут не було прямих стилізацій, проте була ясна, ритмічна мова кольорів, які звучали дзвінко, локально, були наділені силою.

Харизматичною мистецькою особистістю був *К. Малевич*, творець **супрематизму**. Він хоч і провів значну частину життя поза Україною, але українець за походженням, ніколи не поривав зв'язків з нею. Бажаючи виразити «чисте», незалежне від матерії духовне буття, він був переконаний, що художник має відмовитися від земних «орієнтирів» і подивитися на навколишні речі наче з космосу. Тому в безпредметних картинах К. Малевича зникло уявлення про земні «верх» і «низ», «ліве» і «праве» — всі напрямки були рівноправними, як у Всесвіті, де не було земного тяжіння.

Багато хто з цих художників у 20-х роках також плідно працював у театрально-декораційному живописі (сценографії). Їм подобалося відтворювати атмосферу певної історичної епохи. Вони то писали сцени життя як театралізованої вистави, то тлумачили дійсність як суцільний театр, де панувала не повсякденність, а реальність вищого гатунку. Блискуче проявився у сценографії талант сподвижниці О. Богомазова — О. Екстер. Вона уславилася картинами, ескізами, костюмами, декораціями, в яких показала протистояння трагічних нерозв'язаних суперечностей, античне відчуття неможливості упорядкування світу, трепет перед нескінченним хаосом пристрастей і ворогуючих сил. Протистояння у її картинах підкреслено кольором: горизонтальна система — червона, вертикальні арки — чорні із золотим контуром. Ніяких відтінків, переходів, жодна з тем не була другорядною. Великої емоційної сили її творам надає часте поєднання чорного і червоного — традиційне для української кольорової

гами, яке, за В. Кандинським, означає найвищу напругу людських сил, трагізм життя.

У 30-і роки в українське образотворче мистецтво прийшли молоді митці, випускники Академії мистецтв та художніх інститутів, особливо популярною була тематична картина. Її героями були сучасники художників. Найпомітнішими стали полотна «Переможці Врангеля» Ф. Кричевського, «Кадри Дніпробуду» К. Трохименка, «Будівництво домни № 3» О. Шовкуненка, «Дорога в колгосп» М. Бурачека та інші. Багато зробили художники України до відзначення 125-річчя з дня народження Т. Шевченка. Цій події присвячені графічні твори В. Касіяна («Шевченко на Україні», «Шевченко серед селян»), М. Дерегуса («Катерина» і серія «Дорогами України»). Цикл ілюстрацій до ювілейного видання «Кобзаря» створив І. Їжакевич.

Однак період 30-х — час особливо жорстокого тоталітаризму. «Українізацію» було повністю згорнуто, а найпомітніших діячів національної культури розстріляно або ув'язнено. Диктатура пролетаріату вироджувалася в особисту диктатуру вождя, а велетенська держава «розвиненого соціалізму» перетворювалася на сурогат різних економічних формацій — рабовласництво у «зонах», сільський феодалізм, міський державно-монополістичний капіталізм; в одне ціле їх єднав велетенський бюрократичний апарат з потужним ідеологічним забезпеченням для маніпулювання комуністично-соціалістичними гаслами. Тих, хто не вірив більше гаслам, бачив усю їх невідповідність дійсності, оголошували «ворогом народу». Такі люди нерідко закінчували життя самогубством (М. Хвильовий, М. Скрипник).

У цей час тих митців, вчених, освітян, літераторів, чиї погляди чи творчість не вписувались у «прокрустове ложе» сталінізму, почали переслідувати, в Україні насаджувався ідеологічний монополізм, культивувались особисті смаки Сталіна. Діяльність митців і письменників стала настільки регламентованою, що почала втрачати ознаки творчості. Негативне значення мала їх відірваність від здобутків зарубіжних майстрів. У драматургії на провідні позиції вийшов О. Корнійчук, п'єси якого «Загибель ескадри», «В степах України» ставилися в багатьох театрах. Продовжували писати вірші П. Тичина, М. Бажан, але свободи творчості вони не мали. Обставини життя змушували їх прославляти Сталіна, компартію. 1934 р. різноманітні літературні об'єднання примусово закрито, а потім злито у Спілку письменників України. За письменниками об'єдналися й інші працівники мистецтва. Так державній партії легше було керувати «культурним фронтом». Культурні процеси уніфікувалися з допомогою всеосяжного методу «соціалістичного реалізму», який передбачав насамперед оспівування досягнень соціалізму. У часи сталінщини репресовано близько 500 найталановитіших письменників, які до того плідно працювали в Україні. Національно-культурне відродження 20-х років було жорстоко придушено сталінізмом і увійшло в історію як **«розстріляне відродження»**. Осуджуються такі ухили, як шумськізм, хвильовізм, волобуєвщина.

У 30-і роки сфабриковано процеси *СВУ*, *СУМ*, розгромлено Українську академію наук. 45 звинувачених— академіки, професори, інженери, лікарі, на-

уковці, письменники, студенти. Було засуджено і фізично знищено десятки тисяч людей, близько 2 тис. членів Спілки української молоді.

1934 р. столицю Радянської України було перенесено до Києва. З цією важливою подією, на жаль, пов'язані не кращі спогади для істориків культури, оскільки саме у зв'язку з перенесенням столиці руйнації піддано низку архітектурних шедеврів давнього вітчизняного зодчества. Серед них Михайлівський Золотоверхий собор (вціліли лише деякі мозаїчні композиції, поспіхом вивезені до Москви), Військово-Микільський собор, Церква Різдва Богородиці Пирогощі та багато інших. Натомість, зводилися будівлі, які помітно відрізнялися і від характерних для 20-х років. Тепер формується особливий архітектурний канон радянського будівництва, який можна називати по-різному, але сьогодні найчастіше користуються терміном *«радянський псевдокласицизм»*. Це був багато в чому еклектичний стиль переважно офіційних установ, зведених з використанням багатьох архітектурних традицій минулого з активним застосуванням радянської символіки у зовнішньому та внутрішньому оформленні. Однією з перших і найпоказовіших у цьому ряду споруд є будинок сучасної Верховної Ради України, зведений протягом 1935—1936 років.

У роки Другої світової війни українська культура переживала далеко не кращі часи, навіть приєднання західноукраїнських земель до УРСР мало фатальні для розвитку суспільного життя наслідки, зокрема й для стану культури на цих землях. У часи німецької окупації сталінські репресії як на Заході, так і на Сході України змінилися гітлерівськими. Величезних розмірів набрало пограбування німецькими окупантами мистецьких та історичних цінностей українського народу. За межі України вивезено понад 40 тис. найцінніших музейних експонатів.

Однак у цей час радянська влада зрозуміла, що війну з іноземними загарбниками не можна вести, не спираючись на патріотичні, національні почуття народу. Починають друкуватися статті істориків та письменників, присвячені героїчним сторінкам минулого, передусім боротьбі з іноземними поневолювачами. Висвітлюються події, де активними учасниками були Ярослав Мудрий, Данило Галицький, Петро Конашевич-Сагайдачний, Богдан Хмельницький. З'являються високохудожні і високопатріотичні віршовані твори, де з неабиякою силою показано любов до Вітчизни (М. Рильського «Слово про рідну матір», П. Тичини «Голос матері», В. Сосюри «Любіть Україну»).

8.3. Українська культура другої половини ХХ століття

У перші післявоєнні роки в Україні настала політико-ідеологічна реакція. Жорсткій критиці та звинуваченням у «перекрученнях буржуазно-націоналістичного способу відображення дійсності» піддано роботи істориків України «Короткий курс історії України», «Нарис історії України». Розпочалося гоніння

на М. Рильського за його доповідь «Київ в історії України», «Річниця Шевченка», поетичні твори «Київські октави». Нищівній критиці піддано у пресі вірш В. Сосюри «Любіть Україну». Абсолютно необ'єктивні нападки спрямовано також на українських композиторів за використання традиційних українських тем, зокрема, на оперу К. Данькевича «Богдан Хмельницький». Критикували за те, що росіянам, мовляв, у ній відведене недостатньо помітне місце.

Воєнні події, важка суспільна атмосфера, детерміновані ними жорстокість і бездуховність скалічили душі мільйонів людей, деморалізували суспільство, нанесли глибокі рани його духовності, негативно позначилися на всьому зрізі культури: культурі життя, виробництва, побуту, спілкування. Але непорушним залишилося прагнення українського народу до освіти і науки, не знищили його глибинні пласти духовності — мову і пісню. Сталінська тиранія, атмосфера доносів і пошуку ворогів, яка мала продовження у повоєнні роки, голод 1946—1947 роки, каральні акції проти УПА та підпілля ОУН, кривава операція «Вісла», масові депортації супроводжувалися тотальним наступом на українську національну ідею, яка з подачі ідеологів більшовизму трактувалася не інакше, як українсько-німецький націоналізм. Це все ще більше поставило під загрозу гуманістичні цінності українського народу, а водночас додало йому сил у боротьбі за національно-культурне відродження.

З культурологічного погляду ці роки слід розглядати як єдиний, цілісний процес розвитку суспільного життя, духовності й культури. Тодішній суспільний і державний лад розбудовувався і функціонував на одних і тих самих засадничих принципах політики й духовності. Він еволюціонував, видозмінювався, але залишався незмінним за своїми принципами, системою духовних цінностей. Культура й мистецтво змушені були зважати на цю реальність, певним чином співвідноситися з нею.

Варто зауважити, що функціонування політичної системи й розвиток мистецтва хоч і пов'язані між собою, але не перебувають в абсолютній залежності. Кожна з цих сфер має свою специфічну природу, властиві їй внутрішні закони розвитку. Напрацювання культури, зокрема, художньої, належить оцінювати за законами мистецтва, у поняттях і категоріях естетики, а не ідеології й політики. Внесок кожного митця у доробок загальнонаціональної культури вимірюється мистецькою цінністю створеного.

Великою перешкодою розвитку української культури був ідеологічно декретований **метод соціалістичного реалізму** як вищої форми художнього мислення, зокрема принцип класового підходу до оцінювання суспільних явищ. Він потребував зображення типових характерів у типових обставинах з неухильною орієнтацією на цілком визначену систему духовних цінностей. Це неабияк применшувало творчі можливості митців, пошук художніх засобів самовираження. До того ж, дійсно правдиве відображення життя засобами мистецтва було об'єктивно нездійсненним під наглядом цензури. Забороненою залишалася сувора правда тяжкого життя, соціальної несправедливості, масового голоду, кричущого порушення законності й репресій. Режим намагав-

ся диктувати не лише творчий метод, художню форму, але й зміст мистецтва. Неабиякої шкоди українській культурі завдали політично спрямовані утиски рідної мови, звуження сфери її впливу, декларовані ідеї дружби народів, злиття націй і мов. На рівень основної небезпеки соціалістичного розвитку в Україні було штучно піднесено жупел українського буржуазного націоналізму. Розмитість, нечіткість критеріїв для означення цього явища робило можливим довільне його трактування, створювало ґрунт для ідеологічних звинувачень і політичних переслідувань.

Для підготовки освітніх кадрів створювалися короткочасні курси, відкривалися педагогічні училища та учительські інститути. Чимало учителів зі східних областей направлено на Волинь, Закарпаття, Буковину і Галичину, сюди масово передавалися підручники, зошити, навчальне приладдя, розгорталася потужна робота з ліквідації неписьменності та малописьменності, що уможливило за короткий час навчити писати і читати сотні тисяч дорослого населення, охопити школою переважну більшість дітей і підлітків. Освіта для дорослих набула дальшого розвитку і в східних областях республіки.

Уже зразу ж після війни в Україні працювало понад півтори сотні шкіл для робітничої та півтисячі шкіл для сільської молоді, переважно вечірніх і заочних. Для дітей-сиріт та дітей-інвалідів відкривалися дитячі будинки, інтернати, заохочувалось опікунство. На початку 50-х років майже усіх дітей шкільного віку охоплено семирічним навчанням, зросла кількість учнів у 8—10-х класах. Із 34,5 тис. шкіл, які функціонували в республіці, 11 тис. були середніми.

Освіта, як основа всієї культури, почасти мала суперечливий характер. З одного боку, на підставі Закону СРСР про зміцнення зв'язку школи з життям (1958) семирічка замінювалася восьмирічкою, стимулювалося здобуття середньої освіти, відкрито понад 80 шкіл-інтернатів, у яких навчалося більше як 20 тис. учнів переважно з багатодітних або неповних сімей. З іншого боку, відбувалася профанація ідеї політехнізації освіти, що призвело на практиці до зміни пріоритетів освіти: акцент робився на підготовку учнів до виробництва. З цією метою на шкоду загальноосвітнім предметам значно більше часу відводилося урокам праці та виробничій практиці. У той самий час зростала мережа професійно-технічних училищ, у яких на початку 60-х років навчалося більше ніж 200 тис. учнів. Чільне місце відводилося ідеологізації навчального процесу, запроваджувалося обов'язкове вивчення російської мови. Новий шкільний закон давав право батькам обирати своїм дітям мову навчання, що завдало відчутного удару українському шкільництву. До того ж у містах і селищах міського типу, населення яких швидко зростало за рахунок села, масово відкривалися школи з російською мовою навчання, в яких під виглядом «двомовності» фактично утверджувалася російська одномовність.

Ці та інші суперечності так само були характерні і для вищої та середньої спеціальної освіти, мережа закладів яких після реевакуації і відновлення довоєнних вищих закладів освіти й технікумів помітно розширилася. Уже 1945 р.

в Україні діяло 150 вищих закладів освіти (14 у західних областях), у яких навчалося 137 тис. студентів, 532 технікуми із загальною кількістю учнів 164 тис. До середини 50-х років кількість вищих закладів освіти збільшилася до 160, технікумів — до 584, а кількість студентів і учнів зросла, відповідно, до 200 тис. і до 228 тис. Було відновлено роботу 7 університетів: Київського, Харківського, Львівського, Одеського, Дніпропетровського, Чернівецького, а згодом й Ужгородського. Значно розширено підготовку спеціалістів упровадженням заочної та вечірньої форм навчання, особливо учителів та інженерних і агрономічних працівників. До навчальних аудиторій прийшли тисячі демобілізованих воїнів, у тому числі й інваліди війни, заохочувався прийом на навчання працюючої молоді з підприємств і колгоспів.

Помітні зміни сталися у змісті та методах освіти. Поруч із посиленням курсу на так звану марксистсько-ленінську підготовку молоді, ігноруванням досвіду західних країн, навчальний процес все-таки збагачувався, застосовувалися новітні здобутки науки і техніки, а разом з тим насаджувався сталінізм як останнє слово марксизму. З боку партійних і державних органів, спецслужб посилювався контроль за діяльністю шкіл, училищ, технікумів і вищих навчальних закладів, за ідейною спрямованістю навчально-виховного процесу, тривала «чистка» професорсько-викладацьких й учительських колективів від «неблагонадійних», здебільшого національно свідомих фахівців. 1946 р. була заборонена шкільна «Читанка» лише за те, що в ній Київ був віднесений до найбільших міст СРСР, а в оповіданні про Щорса не згадувалося про боротьбу проти «німецьких окупантів». Дедалі звужувалася сфера вживання української мови, ігнорувалося вивчення історії нашого народу, його культури, національних традицій в усіх ланках освіти і в усіх регіонах, включаючи і західний.

Уже згодом, після смерті Сталіна, почалася часткова лібералізація радянського режиму, яка отримала назву «відлига». Це істотно поліпшило умови для розвитку культури в цілому. Лібералізація і десталінізація створили сприятливі умови для розвитку літератури. Значним досягненням української прози став цикл романів *М. Стельмаха* «Велика рідня», «Кров людська — не водиця», «Хліб і сіль». Особливу популярність у повоєнні роки здобула творчість *О. Гончара*, автора трилогії «Прапороносці». Романом «Вир» назавжди вписав в історію української літератури своє ім'я *Григорій Тютюнник*. Видатним явищем в українській літературі стала опублікована 1956 р. кіноповість *О. Довженка* «Поема про море». Збагачували поезію і прозу твори *А. Малишка, П. Загребельного, Ю. Смолича, Ю. Збанацького* та інших талановитих літераторів.

Провідними були театри ім. І. Франка в Києві, ім. Т. Шевченка в Харкові, ім. М. Заньковецької у Львові, ім. Лесі Українки у Києві, Київський театр опери та балету. У них працювала плеяда талановитих майстрів сцени: *О. Кусенко, П. Куманченко, А. Гашинський, А. Роговцева, Б. Ступка* та інші. Плідно трудилися драматурги *М. Зарудний, В. Минко*. Велику популярність здобула п'еса *О. Коломійця* «Фараони».

Але найвизначнішою подією стала поява молодого покоління письменників, критиків і поетів, таких як *Василь Симоненко, Ліна Костенко, Євген Сверстюк, Іван Світличний, Іван Дзюба, Іван Драч, Микола Вінграновський, Дмитро Павличко*, які вимагали виправити «помилки», що у минулому допустив Сталін, і надати гарантій, що культурний розвиток народу надалі не придушуватимуть.

Спостерігаючи за непослідовністю десталінізації, вони вимагали припинити втручання комуністичної партії у справи літератури й мистецтва, визначити право експериментувати з різноманітними стилями, забезпечити центральну роль української мови в освітній і культурній діяльності в республіці. На початку 60-х років представники цього нового покоління в літературі, яке стали називати «шістдесятниками», не лише відкидали втручання партійних чиновників, а й викривали лицемірство, опортунізм і надмірну обережність своїх старших колег. Відомий літературний критик Євген Сверстюк зазначає: «Шістдесятники — велике явище другої половини XX ст., дивне своєю появою у велику пору «відлиги» і стоїчним протистоянням неосталінізмові та живучою енергією в пору лібералізації».

У менталітеті 60-х років, незважаючи на панування офіційної ідеології, формуються ідеї і символи, якими встановлюються династичні зв'язки сучасності з бурхливим культурним життям 20-х років. Герої поезії 60-х років, виснажені «трудами і днями», заболілі всіма болями, але при цьому життєстійкі, пройняті високим розумінням морально-етичних меж вибору: все можна вибирати на світі, окрім матері й Батьківщини.

Навесні 1963 р. в Україні розпочинається новий наступ офіційних властей проти «незрілих елементів» в українській літературі. Першими падають під критику такі літературознавці, як Є. Сверстюк, І. Світличний, І. Дзюба. У Києві розпочалися арешти: схоплено близько двох десятків осіб, які особливо гостро критикували чинну систему. У травні 1964 р. вщент згорів відділ бібліотеки Академії наук України, в якому зберігалися тисячі безцінних книжок і документів з української історії та культури. Все це свідчило про закінчення «відлиги» у стилі радянського керівництва суспільним життям і передусім культурою.

Проте українська **література** продовжує розвиватися. 1968 р. надруковано роман «Собор» Олеся Гончара, в якому письменник одним з перших у радянській літературі порушив питання про гуманістичне розуміння вітчизняної історії, збереження духовної спадщини народу. З'явилися видання літераторів-політв'язнів: *Миколи Руденка, Василя Стуса, Михайла Осадчого, Валерія Марченка* та інших. Жанр історичної романістики розвивають *Роман Іваничук, Юрій Мушкетик, Роман Федорів, Павло Загребельний* та ін.

Процес розвитку української **музики** 50—60-х років характеризується удосконаленням усіх її жанрів, створенням опер, оперет, балетів, симфоній та пісень. В Україні з'являється блискуче сузір'я чудових оперних співаків: *Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, Є. Мірошниченко, А. Мокренко, М. Кондратюк,*

Д. Петриненко. У цей час українська національна музика репрезентує значні досягнення у галузі масової пісенної творчості. Популярними в народі стали «Пісня про рушник» на вірші А. Малишка, «Впали роси на покоси», «Два кольори» на слова Д. Павличка, «Марічка» — М. Ткача, «Чорнобривці» — М. Сингаївського; мелодії П. Майбороди, О. Білаша, І. Шамо.

Вагомих результатів було досягнуто літературознавцями, мовознавцями, етнографами, мистецтвознавцями, економістами, філософами, правознавцями. Робота останніх зосереджувалася у новоствореному 1946 р. Інституті філософії та секторі держави і права. 1949 р. розпочато видання 20-томного зібрання творів І. Франка, на початку 50-х років видано повне зібрання творів І. Котляревського, підготовлено 5-томне видання творів Лесі Українки. Випущено також Українську Радянську Енциклопедію в 17 томах, яка, незважаючи на певну низку ідеологем, вміщувала значну кількість виваженої інформації.

Новим явищем культурного життя стало **телебачення**. Перша передача Республіканського телебачення відбулася 5 листопада 1951 р. Її дивилися в 150 квартирах кияни по чорно-білих маленьких телеприймачах.

Здобутки мало і **кіномистецтво** України. У часи «відлиги» Київська студія щорічно випускала близько 20 картин. Це час становлення українського поетичного кіно: *Ю. Іллєнко, Л. Осика, М. Мащенко.*

На екранах України — фільми «Камінний хрест» і «Захар Беркут» Л. Осики, «Сон» В. Денисенка, «Білий птах з чорною ознакою» Ю. Іллєнка, «Вавилон ХХ» — режисерський дебют І. Миколайчука. Феноменальний успіх вдома і за кордоном очікував кінострічку С. Параджанова *«Тіні забутих предків».* Фільм С. Параджанова — видатне мистецьке явище, у творенні якого задіяно могутній потенціал культури: талант самого режисера, що формувався у стихії вірменських, грузинських і українських культурних впливів, міцнів і збагачувався у художній студії О. Довженка; літературна першооснова твору — однойменна повість М. Коцюбинського, в якій поетично й виразно передано дух, красу й самобутність культури верховинців Українських Карпат; акторське обдарування буковинця І. Миколайчука; архітектура й оздоблення сільської церкви, у якій вінчався легендарний О. Довбуш; фахові консультації отця В. Романюка — майбутнього патріарха Володимира, який створив у своїй хаті краєзнавчий музей з багатющими експонатами писанок, вишиванок, різьблення; барвисті народні костюми гуцулів, щирість і безпосередність їхньої акторської гри в сценах-масовках тощо.

У повоєнний період зберігається принцип регулярного планування міст. За таким принципом створено новий архітектурний ансамбль Хрещатика у Києві, збудований у стилі українського модерну з активним використанням декору та національних мотивів. Особливо виразні в ансамблі Консерваторія (архіт. Л. Каток, Я. Красний), Головний поштамт (архіт. В. Приймак, В. Ладний). Адміністративні споруди мали пишний декор. Архітектура інколи нагадувала велику театральну декорацію. Боротьба проти надмірностей в оздобленні фа-

садів та інтер'єрів будівель, на жаль, призвела до відмови від класичної спадщини й національних традицій в архітектурі.

В Україні у радянський час забудова та реконструкція міст і селищ здійснювалася переважно за типовими проектами, що негативно позначилося на художній виразності архітектурних споруд. Масова житлова забудова 60—70-х років задовільняла нагальну потребу в житлі. Однак унаслідок ігнорування принципу неповторюваності була втрачена національна самобутність архітектури. За твердженнями дослідників, 90 % житлових і 80 % культурно-побутових споруд у містах і селищах зводилося саме за типовими проектами.

Серед громадських споруд 70-х років художньо вирізняються Палац культури «Україна» (архіт. *Є. Маринченко* та ін.), Будинок інституту технічної інформації (архіт. *Л. Новіков*, *Ю. Юр'єв*), обидва — у Києві.

У 70-х роках надано статус міста-заповідника: Львову, Луцьку, Кам'янцю-Подільському, Новгороду-Сіверському, Переяславу-Хмельницькому. Розбудовуються музеї народної архітектури і побуту (у Києві, Львові, Ужгороді, Переяславі-Хмельницькому, Чернівцях).

Після закінчення війни кількість медичних навчальних закладів в Україні значно зменшилася. Протягом 1948—1949 років проведена реорганізація **медичної освіти** і введено новий профіль середнього медичного працівника, так званого фельдшера. 1954 р. існуючі медичні школи реорганізовано у медичні училища для підготовки фельдшерів, санітарних фельдшерів, фельдшерів-лаборантів, акушерок, зубних техніків і фармацевтів. Вища медична освіта здобувається через мережу медичних, фармацевтичних та стоматологічних інститутів, університетів і академій. Підвищення кваліфікації, спеціалізація та підготовка висококваліфікованих фахівців у різних галузях теоретичної та практичної медицини проводилися також науково-дослідними інститутами України, яких 1972 р. налічувалося 50.

Розвиток медичної освіти дав змогу розширити систему охорони здоров'я в країні. Так, на кінець 80-х років функціонувало 40 тис. амбулаторно-профілактичних закладів, а також 20 тис. цехових (при промислових підприємствах) лікарських дільниць надавали щоденну допомогу населенню.

Важливу роль у розв'язанні невідкладних завдань охорони здоров'я відіграла концепція організації первинної медичної допомоги. Пріоритет профілактики у створенні системи первинної медичної допомоги дав змогу ефективно розв'язати такі проблеми, як ліквідація віспи, чуми, холери, істотно знизити захворюваність на інші інфекційні хвороби. У практичній роботі органів охорони здоров'я і науково-дослідних інститутів, кафедр вищих медичних шкіл було звернуто увагу на боротьбу з найпоширенішими захворюваннями, насамперед із захворюваннями серцево-судинної системи.

Особлива увага приділялася складній проблемі лікування ревматизму, над якою працювали *В.Н. Нестеров, М.Д. Стражеско, М.П. Кончаловський* та ін. Визначні досягнення мали вітчизняні вчені *О.М. Крюков, М.І. Аринкін* у галузі гематології. Поширення туберкульозу в післявоєнний період привело до

відкриття великої кількості диспансерів. Так, 1957 р. кількість їх досягла 1222, з них 494 — в сільській місцевості. З 1955 р. всім новонародженим дітям почали робити протитуберкульозні щеплення.

Проблеми лікування серця спонукали до заснування 1957 р. першого відділення серцевої хірургії в Києві, яке очолив видатний хірург академік *Микола Амосов*. 1960 р. почали робити операції зі штучним кровообігом; 1983 р. створено Науково-дослідний інститут серцево-судинної хірургії. Операції на серці проводяться також у клініці торакальної хірургії Львівського медінституту, Харківського НДІ загальної та невідкладної хірургії, у хірургічній клініці Донецького медінституту.

1965 р. організовано Київський науково-дослідний інститут захворювань нирок і сечовивідних шляхів, який став центром урологічної служби в республіці. Клінічна трансплантологія нирки почала розвиватися в Україні з 1972 р. (В.С. Карпенко).

Істотних успіхів досягнуто у справі лікування переломів кісток із застосуванням апаратів різного призначення, що забезпечують стабільне поєднання кісткових фрагментів і цим прискорюють відновлення функції пошкодженого органа. Упровадження у практику металевих, полімерних та металево-полімерних ендопротезів дало змогу досягти реабілітації великого контингенту хворих, які раніше вважалися інвалідами.

Значний вплив на розвиток офтальмології та інших галузей медицини мали праці академіка *Володимира Петровича Філатова*, який з 1936 р. очолював в Одесі Український інститут захворювань очей.

В.П. Філатов уперше у світовій практиці розробив методику пересадки рогівки ока від померлих. Він разом зі своїми учнями вніс багато нового у вивчення глаукоми. Вчений створив школу вітчизняних офтальмологів і все життя намагався відшукати нові методи профілактики і лікування найважчих захворювань очей. Він був великим оптимістом у науці; його гасло: «Песимізм біля ліжка хворого і в науці безплідний, і не йому належить майбутнє».

У наступні роки розроблено оригінальні методи лікування травм очного яблука, методику внутрішньоочних, орбітальних і шкірних пластичних операцій, в яких успіху досягли лікарі *А.А. Колен, Н.О. Пучківська*. Досягнення хірургії останніх десятиліть пов'язані з використанням усіх надбань медико-біологічних і технічних наук (атомна енергія, ультразвук, електроніка, лазери, сучасна оптика, кріотехніка та ін.).

Роки післявоєнного періоду визначаються ще однією примітною рисою процесу розвитку української культури, пов'язаною з українськими зарубіжними аспектами її становлення. Вона детермінована наступною хвилею еміграції. Українська еміграція суттєво збільшується на Заході. Але якщо в радянських республіках українці були позбавлені будь-яких можливостей для задоволення своїх культурно-національних потреб, а окремі діячі культури зазнали переслідувань, то українська діаспора в західних країнах дістала змогу дбати про збереження рідної мови, розвиток національної школи, примноження культури своїх попередників.

За підтримки західних демократій, меценатства, доброчинних пожертвувань українська діаспора на Заході продовжувала, з одного боку, репрезентувати кращі здобутки своєї національної культури, літератури і мистецтва, українського побуту в світі, а з іншого, — сприяла засвоєнню модерних напрямів зарубіжної культури. Вже зразу ж після закінчення Другої світової війни створено Центральне представництво української еміграції, яке узаконило українську політичну еміграцію, допомогло відновленню *Українського вільного університету* й інших навчальних закладів. Відновилася діяльність *Наукового товариства імені Тараса Шевченка*, у німецькому Аугзбурзі *Д. Дорошенко* відновив Українську вільну академію наук, *В. Кубійович* виступив організатором створення унікальної «Енциклопедії Українознавства» у 10 томах.

Із середини 60-х років виходить журнал «Український історик», потужно заявило про себе *Українське історичне товариство. Б. Крупницький* опублікував книгу «Основні проблеми історії України», а *Н. Полонська-Василенко* виступила з працею «Дві концепції історії України і Росії». 1963 р. кардинал Йосиф Сліпий створив у Римі *Український католицький університет*, а згодом *Музей українського мистецтва і книгодрукування.*

Наприкінці 1945 р. в еміграції почало діяти об'єднання *Мистецького українського руху* (МУР), членами якого були талановиті письменники У. Самчук, В. Петров, І. Костецький, Ю. Косач, І. Багряний, В. Барка, Т. Осьмачка, Ю. Клен, Є. Маланюк, Ю. Шевельов, Б. Кравців, І. Кошелівець. Майстри пера започаткували серію «Мала бібліотека МУРу», періодичні видання «Рідне слово», «Українська трибуна», «Заграва», «Литаври», «Київ». Налагоджувалося видавнича справа.

Так само формуються численні літературні, драматичні та музичні колективи: капела бандуристів, хор «Україна». Консолідуючою ідеєю для української діаспори була праця, спрямована на захист України від колонізаторської політики Москви, відновлення національної державності.

Художники в діаспорі продовжували новаторські традиції М. Бойчука — школи монументалістів з елементами раннього Ренесансу, освоювали стиль імпресіонізму, характерного для західного мистецтва. Слід зазначити, що після Другої світової війни в еміграції зійшлися творчі сили різних шкіл і напрямів, які репрезентували різні терени України, що дало змогу за умови збереження місцевої специфіки збагатити загальноукраїнські традиції. Тим паче, що чимало української інтелігенції, учених, професорів, лікарів, інженерів після переселення до США, Канади, Аргентини та інших країн світу почали працювати у провідних державних і приватних інституціях, в університетах, роблячи вагомий внесок у скарбницю світової цивілізації, створюючи позитивний імідж Україні.

Ось ми і підходимо до з'ясування деяких особливостей культури західного зарубіжжя у повоєнний період. Післявоєнна ситуація сприяла новому злету найновіших модерних мистецьких напрямів. Таким чином, частина митців намагалася уникнути дійсності. Культура відчула великий приплив інонаціо-

нальних елементів і розширення комерціалізації. Помітно зросла кількість приватних шкіл, коледжів, університетів, кіностудій, театрів тощо з одночасним збільшенням бюджетних витрат на розвиток освіти, науки, засобів масової інформації.

У Радянському Союзі у часи правління Л.І. Брежнєва (з 1964 р.) почався поворот до неосталінізму, він супроводжувався репресіями, утисками та переслідуваннями багатьох видатних майстрів культури. Інтенсифікувався процес русифікації, що обґрунтовувався теорією «зближення націй» і перетворення їх на нову історичну спільність — радянський народ. Особливо ці процеси посилилися, коли керівником республіки став В.В. Щербицький (1972—1989). Вивчення російської мови стало обов'язковим, а українська вивчалася за бажанням. Різко зменшилася кількість літератури, що видавалася українською мовою. 1970 р. за назвами кількість книжок і брошур, виданих українською мовою, склала лише 38,2 %. Репертуар кінотеатрів на 99 % був російськомовним.

Хоча з 1966 р. почалося упровадження загальнообов'язкової десятирічної освіти, розширювалася мережа ВНЗ, у цей же час посилювалася ідеологізація школи, характерними рисами освіти в Україні стали уніфікація, ідеологізація, жорсткий партійний контроль навчально-виховного процесу, ігнорування національного фактора.

Ідеологізувалися усі види мистецтва. Митців привчали мислити не стільки художніми образами, скільки політичними категоріями. Несправедливій жорсткій критиці був підданий класик української літератури О. Гончар за роман «Собор» (1968), присвячений темі збереження національної духовної спадщини. До початку перебудовчих процесів цей роман вилучено з літературного процесу. Автор викрив шкідливу практику варварського ставлення до культури і природного середовища в сучасній йому Україні, відверто змалював причини і наслідки масового виїзду молоді із сіл, екологічні наслідки утворення штучних «морів», засилля бездумного кар'єризму та волюнтаризму.

Протягом 1962—1963 років митців-шістдесятників піддали нечуваній критиці, твори багатьох з них перестали друкувати. 1965 р. прокотилася перша хвиля арештів українських шістдесятників, зокрема, було заарештовано С. Параджанова, В. Чорновола, братів М. та В. Горинів, 1972 р. — друга хвиля (заарештовано В. Стуса, І. Світличного, Є. Сверстюка). Сміливо кинув виклик тоталітарний системі критик І. Дзюба своєю книгою «Інтернаціоналізм чи русифікація?» (1972). Фактично ці процеси були реанімацією «ждановщини», боротьби з «українським буржуазним націоналізмом». Через несприйняття догматичного мислення 1980 р. вдався до самогубства талановитий письменник Григір Тютюнник, 1981 р. — В. Близнець. Зі спілки письменників України під час чистки виключено І. Дзюбу, В. Чичибабіна, вислано за кордон В. Некрасова.

Гучній і несправедливій критиці з далекосяжними наслідками піддано у різний час кіносценарій «Україна в огні» О. Довженка, вірш «Любіть Україну» В. Сосюри, повість «Березневий сніг» І. Чендея, твори Ю. Яновського, А. Малишка, Г. Тютюнника, Р. Іваничука. Вилучено з прокату «Криницю для спра-

глих» Ю. Іллєнка, «Короткі зустрічі і довгі проводи» К. Муратової, «Заячий заповідник» М. Рашеєва, знищено чудовий мистецький твір — шестиметровий вітраж у головному корпусі Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Тоталітарний режим вдавався й до прямих репресій. В ув'язненні помирають В. Стус, О. Тихий, Ю. Литвин, В. Марченко. Переслідувань зазнали письменники Є. Сверстюк, І. Світличний, Б. Чичибабін, художники — фундатори фольклорного напряму в українському малярстві А. Горська, В. Зарецький, Л. Семикіна, О. Заливаха, Г. Севрук, І. Гончар. З творчого процесу свавільно вилучаються письменники Л. Костенко і В. Шевчук, кінорежисер В. Ілляшенко.

Репресій зазнали і композитори — М. Скорик та В. Івасюк.

Після приходу до влади М.С. Горбачова почалося нове національне відродження України, нерозривно пов'язане з ідеєю здобуття державної незалежності. 1989 р., після перших демократичних виборів до Верховної Ради УРСР, нею з величезними ускладненнями було прийнято Закон УРСР «Про мови в Українській РСР», спрямований на захист національної мови, забезпечення її всебічного розвитку і функціонування в усіх сферах суспільного життя. Відповідно до Закону, українську мову в республіці проголошено державою. При цьому реалізація Закону наштовхнулася на ускладнення, пов'язані з небажанням змінювати мову ділового спілкування більшістю установ. Українська мова за інерцією сприймалася ще як провінційна та селянська, слабко розвинена і взагалі непристижна.

Роль авангарду в розвитку української культури, ліквідації «білих плям історії» відіграла Спілка письменників України та її центральний орган — газета «Літературна Україна». Публіцистика зайняла провідні позиції: широкий резонанс мали виступи О. Гончара, Б. Олійника, В. Яворівського. Почали друкувати заборонені раніше твори В. Винниченка, М. Грушевського, М. Зерова, М. Хвильового, інших репресованих письменників, представників української діаспори. Поступово змінилися акценти в питаннях віровизнання, проголошено забезпечення права свободи совісті, почалася відбудова багатьох запустілих, використовуваних як господарські споруди і просто недоруйнованих протягом 20—80-х років церковних приміщень.

Таким чином, радянський етап розвитку української культури (1921—1991) позначений у культурному житті України гострими суперечностями, трагічними подіями. Наша культура зазнала величезних втрат, загинули сотні талановитих її майстрів. Влада накладала тяжкий прес на наукову думку, примітизовувала її. У галузі літератури та мистецтва вела до загального зниження естетичного рівня. Під фальшивими гаслами «нової історичної спільності» та «єдиної загальнорадянської інтернаціональної культури» посилювалися процеси цілеспрямованої денаціоналізації українського народу. Проте все це не могло поставити передову українську інтелігенцію на позиції споглядального, примиренського характеру. Краща її частина боролася за демократичні права й свободи (зокрема й свободу творчості), за сприятливі умови розвитку націо-

нальної культури. Українська культура вижила всупереч всім утискам і явила світу великі набутки у багатьох сферах культурного життя, насамперед у науці, літературі, образотворчому мистецтві, музиці.

Отже, протягом XX ст. українська культура розвивалася у складних умовах, її поступ мав здебільшого суперечливий характер. Проте вона засвідчила свою міцність. Творчі сили народу не вичерпалися, і сьогодні ми є свідками обнадійливих процесів. Сьогодні українська культура — це безперервний рух національних культурних цінностей. Він відбувається між різними соціумами, суспільними верствами та поколіннями і супроводжується духовним піднесенням або ж духовним зламом, що у своїй суперечності і свідчить про повнокровність життя нації.



Рекомендована література

Гоян Я. Маестро : есе / Ярема Гоян. — К. : Веселка, 2005.

Гоян Я. Провісники : есе / Ярема Гоян. — К. : Веселка, 2011.

Історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича. — К. : Либідь, 1994.

Історія української літератури XX ст. : у 2 кн. : підручник для студ. гуманіст. спец. вищ. закл. освіти / за ред. В.Г. Дончика. — Кн. 1. Перша половина XX ст. — К. : Либідь, 1998; Кн. 2. Друга половина XX ст. — К. : Либідь, 1998.

Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович — К. : АртЕк, 1998.

Культурологія: теорія та історія культури : навч. посіб. / за ред. І.І. Тюрменко, О.Д. Горбула — К. : Центр навч. літ., 2004.

Культурологія: українська та зарубіжна культура : навч. посіб. / М.М. Закович, І.А. Зязюн, О.М. Семашко та ін. ; за ред. М. М. Заковича. — К. : Знання, 2004.

Касіян В. Автопортрет / Василь Касіян. — К. : Веселка, 2004.

Касіян В. Пророк / Василь Касіян. — К. : Веселка, 2006.

Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Ін.-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. — К. : Інтертехнологія, 2006.

Історія української та зарубіжної культури : навч. посіб. / за ред. С.М. Клапчука, В.Ф. Остафійчука — К. : Знання-Прес, 2007.

Хай святиться ім'я твоє: Історія української літератури і культури в персоналіях (XIX — поч. XXI ст.) / Володимир Качкан. — Коломия-Львів-Івано-Франківськ, 1994—2007. — Т. 1—10.

Культурологія : навч. посіб. / за ред. Т.Б. Гриценко. — К. : Центр навч. літ., 2009.

Розділ 9

КУЛЬТУРА НОВІТНЬОЇ УКРАЇНИ (ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ)

9.1. Культура України на етапі становлення державності

Процеси перебудови розпочалися в Україні із запізненням. Фактично вони розгорталися після усунення від влади В. Щербицького (1989 р.). Але першою точкою відліку перебудовчих процесів в Україні можна вважати 26 квітня 1986 р., день **Чорнобильської катастрофи**. Вибух у Чорнобилі неначе освітив дійсний загрозливий стан речей не лише з довкіллям, але й з українською культурою, мовою, суспільною мораллю, самим майбутнім нації. Це спонукало до активних дій верхівку української творчої інтелігенції, зокрема, найвідоміших з-поміж «шістдесятників». Однією з перших «ластівок», що віщували духовне оновлення, була поява художніх та публіцистичних творів, присвячених Чорнобильській катастрофі. Серед них — поема *І. Драча «Чорнобильська мадонна»* (1988), в якій автор відверто порівнює партійно-державних ієрархів із сумнозвісним царем Піродом — колабораціоністським урядовцем доби римського панування в Іудеї, вимагає притягнення до відповідальності перед людьми і Богом «перших» осіб, які винні у страшному атомному злочині проти народу. Бачачи на лаві підсудних тільки шістьох технічних винуватців Чорнобильської трагедії, автор з болем вигукує: «Чому їх шість? А де ж це сьомий — ти! Чому ти не сидиш на лаві, Перший? Ні, ти зориш на нас із висоти, Длань керівну над нами розпростерши...».

Дзвони Чорнобиля пробудили в народі інстинкт національного, зокрема мовно-культурного самозбереження. Протягом 1986—1988 років спочатку в літературно-мистецькому середовищі та в культурологічній пресі, а потім у ширших колах інтелігенції розгорнулися дискусії. На відміну від Москви, де основ-

ними темами дискусій були відновлення історичної правди щодо, переважно, радянського періоду, подолання залишків сталінізму в суспільно-політичному житті, а також критика командно-адміністративної системи та опрацювання шляхів реформування суспільного й господарського життя в руслі горбачовського гасла «більше демократії — більше соціалізму», українська інтелігенція на перший план висувала проблему захисту національної мови й культури, повернення історично-культурної спадщини у повному обсязі. Велике значення для осмислення ситуації та усвідомлення завдань відіграла стаття Івана Дзюби «Чи усвідомлюємо ми українську культуру як цілісність?», де цій культурі поставлено діагноз — неповна структурність як наслідок бездержавності.

Почалося активне введення до культурного обігу раніше забороненої чи просто не публікованої української художньої, наукової, політичної літератури минулих десятиліть, а також культурного доробку української діаспори. Певним чином культурницькі гасла були евфемізмами, за якими стояли проблеми відновлення справжньої, недекоративної української державності— на той час, ясна річ, у рамках СРСР.

Під тиском громадськості на помітні поступки в національній політиці пішло й компартійне керівництво. Найістотнішим було запровадження Верховною Радою УРСР у жовтні 1989 р. змін до Конституції УРСР, що проголошували державність української мови, з одночасним прийняттям **«Закону про мови в Українській РСР»**. Головними рушійними силами в цих подіях стали українські літератори, на чолі яких стало кілька «шістдесятників», а також учорашні дисиденти, які утворили в Києві так званий *Український культурологічний клуб*. 1988 р. виникло *Товариство української мови ім. Т. Шевченка.* На II з'їзді воно прийняло освячену історією назву «Просвіта», почали розгортати діяльність ланки культурологічного товариства «Спадщина». Коли пізніше створювались уже суто політичні організації (як-от: Народний Рух), їх лідерами стали переважно недавні лідери культурницького руху, зокрема письменники.

Помітні зміни відбувалися й у сфері художньої творчості. Хоча горбачовська політика «гласності та демократизації» не означала цілковитого скасування цензури та повної свободи слова й творчості, а лише принесла послаблення партійно-державного тиску на митців, у їхньому середовищі почалося значне пожвавлення. Виникали численні незалежні театри-студії, мистецькі угруповання поза традиційними творчими спілками, вийшла з «підпілля» й швидко почала завойовувати популярність молодіжна субкультура, особливо музична.

Втім, і традиційні творчі спілки не залишалися осторонь цих процесів. Коли українські письменники масово вирушили у «велику політику», то кінематографісти та театральні діячі зосередилися на обстоюванні нових господарчих та правових умов для професійної роботи, аби здобути на майбутнє реальні гарантії творчої свободи та матеріальної незалежності від державного та партійного чиновництва. Саме 1987—1988 років на усій території СРСР почалися запровадження нових, «госпрозрахункових» засад роботи закладів культури

та перехід на «нормативний метод» фінансування культурних витрат, що полягав в обрахуванні необхідних коштів не за «залишковим» принципом, а на підставі «науково визначених» норм забезпечення населення певними культурними закладами й послугами та норм фінансових і матеріальних витрат на це забезпечення. Однак практично вся культурна інфраструктура, як і вся економіка, залишалася під державним контролем та керувалася переважно командно-адміністративними методами, а єдиними джерелами фінансування культури залишалися державний та місцеві бюджети. Досягнення Україною державної незалежності не відбулося в один день — цей процес тривав два роки. Його початком можна вважати «майже вільні» вибори до Верховної Ради УРСР у березні 1990 р., коли, попри недемократичний виборчий закон, майже 100 місць із 450 дісталися демократичним кандидатам. Провідною політичною силою некомуністичного табору тоді став Народний Рух України, серед керівництва якого домінувала творча інтелігенція, а з-поміж ідей та гасел — національно-демократичні, зокрема ідеї культурного відродження як необхідної умови відродження національної самосвідомості та створення суспільних умов для досягнення Україною незалежності. Особливо важливими лідери націонал-демократичної опозиції вважали проблеми культури, зокрема, питання державного статусу української мови, повернення історичної державної символіки, відновлення «національних» церков — УАПЦ та УГКЦ. 16 липня 1990 р. Верховна Рада під тиском демократичних сил прийняла «Декларацію про державний суверенітет України». Втім рух до справжньої незалежності цим лише розпочався. Через рік, 19—21 серпня, у Москві стався комуністичний «путч ГКЧП», після невдачі якого комуністична більшість в українському парламенті проголосувала 24 серпня за Акт про незалежність України. 1 грудня 1991 р. на референдумі проголошення незалежності підтримало більше 90 % українських виборців. Українська незалежність стала фактом міжнародної політики, але їй ще належало стати фактом повсякденного життя, зокрема культурного.

Розпуск КПРС означав знищення старої системи формування культурної політики, але весь набір «культурних відомств» залишився й працював за інерцією, виконуючи основну функцію — адміністративно-господарського управління підпорядкованими закладами. До цього додалася небачена раніше самостійність регіонів, зокрема у культурних питаннях (облуправління культури вже не були, як раніше, у подвійному підпорядкуванні — міністерства та обласної ради). Внаслідок цього культурну політику кожного з відомств та облуправлінь почала визначати та з політичних сил, яка мала найбільший вплив у відповідній області чи галузі культурного життя. Настав час партикуляризації та регіоналізації культурної політики, коли в одній області демонтували пам'ятники Леніна, в іншій — гучно відзначали радянські свята, ще в іншій — ніяк не могли досягти згоди щодо перейменування вулиць.

Протягом 1989—1991 років питання культурної політики були невіддільними від власне політики, більше того — висунулися на перший план. Однак націонал-демократи, що переживали пік свого політичного впливу, більше

розглядали культуру як засіб боротьби за державність, аніж як самоцінне явище. Це позначилося і на прокламованих цілях, і на результатах. Ніхто не заперечував права на творчу свободу, натомість український митець мав вважати своїм священним обов'язком слугування справі незалежної Української держави; держава, що самим своїм постанням стільки завдячувала українській культурі та її творцям, мала цю культуру всіляко плекати й оберігати. Такі погляди домінували в літературному середовищі, найактивнішому з-поміж культурно-мистецьких кіл, проте інші митці — кінематографісти, художники — мали менше ентузіазму щодо розбудови державності й більше наполегливості у виборюванні гарантій творчої та адміністративно-господарської свободи. Однак усі сходилися на тому, що держава хоча й не повинна тепер диктувати митцям, як і що робити, але фінансовий тягар утримання культури й надалі має нести саме вона.

Націонал-демократи з їхньою ідеалізацією незалежної держави та рецидивами народницької недовіри до приватної ініціативи разом з «партією влади» породили основний документ державної культурної політики цього часу — **«Основи законодавства України про культуру»**, прийнятий Верховною Радою в лютому 1992 р. «Основи» стали величезним кроком уперед порівняно з часом, коли культурна політика визначалася постановами ЦК КПРС. Тут було прокламовано принципи державної політики в галузі культури, що загалом збігаються з міжнародно визнаними, однак з-поміж основних пріоритетів названо «відродження й розвиток культури української нації», а також «утвердження гуманістичних ідей, високих моральних засад у суспільному житті», що як законодавчо зафіксоване положення може в певних умовах стати підставою для запровадження цензури чи позбавлення підтримки певних мистецьких явищ, визнаних не досить високоморальними чи негуманістичними.

«Основи» стверджують, що «в Україні гарантується розвиток мережі різних за видами діяльності та формою власності закладів, підприємств та організацій культури...». Натомість реальних механізмів державної підтримки недержавних культурно-мистецьких організацій «Основи» не створили, а щодо заохочення спонсорства та благочинства — відсилали до чинного законодавства, яке й донині лише розробляється. Щодо державного фінансування культури в «Основах» зазначається, що воно «здійснюється на нормативній основі за рахунок республіканського та місцевих бюджетів, а також коштів підприємств, організацій, громадських об'єднань та інших джерел. Держава гарантує необхідне фінансування на розвиток культури в розмірі не менше восьми відсотків національного доходу України». Однак ця «гарантія» залишилася гаслом — насправді витрати на культуру в бюджеті України останніх років поволі знижувалися від 2 % на 1992 р. до 0,8 % на 1995 р. Окрім того, ринкові реформи унеможливили нормативний механізм фінансування, розрахований на планову економіку з контрольованими державою цінами.

Українська Конституція, яку прийнято влітку 1996 р., проголошує гарантії свободи мистецької творчості й широкий доступ громадян до всього комп-

лексу культурних надбань народу, без огляду на політичні переконання. За останній час ухвалено низку галузевих законодавчих актів, зокрема, закони України про бібліотеки, творчі спілки, музеї, кінематографію, благодійництво. Зроблено важливі кроки у справі реформування системи організації культурного життя, визначено пріоритети державної політики у галузі, для збереження й підтримки центрів духовного життя, розроблено концептуальні напрями розвитку української культури, якими визначено, що культура українського суспільства — важливий чинник системи національної безпеки. Вона може відіграти важливу роль у протистоянні таким негативним проявам, як культ насильства, політичний екстремізм, ксенофобія, злочинність та моральна деградація, особливо серед молоді. Першорядне значення надається підтримці й розвитку культур національних меншин, всіх етнічних груп, які мешкають в Україні.

Досягнення цієї мети здійснюється шляхом створення механізмів підтримки і функціонування культурно-мистецької сфери незалежно від форм власності, підпорядкування та правового статусу закладів, підприємств, організацій культури. Поряд із державними структурами та органами місцевого самоврядування ці завдання розв'язують творчі спілки професійних митців, благодійні фонди, національно-культурні товариства, інші культурницькі інституції, що діють у сфері культури.

В умовах творчої свободи, незважаючи на господарську кризу, відбувся певний розвиток різних видів та жанрів мистецтва, пожвавилося театральне, музичне, художньо-виставкове життя. Виникли нові незалежні театри, приватні галереї, проводяться різностильові мистецькі акції. Творчість багатьох українських митців отримала світове визнання. Протягом останніх років створено нові державні заповідники та музеї, присвячені постатям та подіям національної історії, що раніше замовчувалися з ідеологічних причин (як-от: гетьмана Івана Мазепи, Михайла Грушевського, Івана Гончара та ін.).

В останні роки спостерігається пожвавлення інтересу до народної творчості, зокрема до звичаїв, обрядів, народних традицій, ремесел, обрядів. Адже вони забезпечують безперервність культурних процесів, є тим дорогоцінним джерелом, з якого черпає енергію професійне мистецтво. Нині в Україні спостерігається відродження народних традиційних ремесел. Осередками цього процесу стали заклади культури клубного типу, які для значної частини населення, особливо тих, що проживають у сільській місцевості, часто залишаються єдиними осередками культури. Клубна мережа України на сьогодні охоплює понад 20 тис. закладів, переважна більшість яких розташована в селі. Враховуючи особливості етнічної ситуації у нашій державі, приділяється певна увага питанням розвитку культур, мов, традицій національних меншин.

Але, водночас, комерціалізація культури в Україні набуває гостріших форм, ніж у західних країнах з міцними традиціями приватного благодійництва та з продуманим правовим захистом «третього сектору» в культурі. У нас процес створення ефективного законодавства для неприбуткових та благодійницьких

організацій лише розпочався, ще немає умов для того, щоб митець міг працювати творчо, «не продаючись» суто комерційному попитові. Ситуація ускладнювалась тим, що в централізованому СРСР домінувала «радянська культура», натомість українське часто самі українці сприймали як провінційне, другорядне. Така ієрархія культурних цінностей вкарбувалася у масову свідомість мільйонів, і тепер на українському культурному ринку й далі нерідко провідні місця посідає неукраїнська маскультурна продукція. Все це має прямі економічні наслідки — нові ринкові структури культурних індустрій формуються повільно.

Високорозвинений американський ринок товарів уторував шлях до України. Для сучасної української молоді «найкращими» здаються не лише американські автомобілі, але й фільми, поп-співаки, кінозірки, а в результаті — принесені цими культурними продуктами життєві цінності та герої, часто вульгарного штибу. Проблема України, як і деяких інших держав, полягає в тому, що культурно-товарний обмін, на жаль, має однобічний напрям. Хоч він є наслідком втілення в життя принципів вільного культурного обміну, все ж він залишається неконтрольованим і необмеженим та відбирає у нас, як поки що слабшого партнера, значно більше, ніж дає, передусім можливість органічного самостійного культурного розвитку. *Аби не втратити власну унікальну культуру, слабші нації мають захищати свою економіку, культурно-дозвіллєву індустрію, але не через заборони та бар'єри, а через упровадження сприятливих податкових та інших механізмів для національного виробника культурно-мистецьких цінностей.*

На сьогодні базовими законодавчими актами, які визначають правовідносини у сфері культури, залишаються «Основи законодавства України про культуру» та міжнародні конвенції, ратифіковані Україною. Робота над оновленням нормативно-правової бази культури нині зосереджена на таких напрямах:

– розроблення проектів законодавчих та інших нормативно-правових актів, які б регламентували діяльність органів виконавчої влади, обов'язки місцевих органів виконавчої влади та органів місцевого самоврядування у сфері здійснення культурної політики;

– розроблення проектів законодавчих та інших нормативно-правових актів про спонсорство, меценатів та організації, діяльність яких не спрямована на одержання комерційного прибутку;

– вдосконалення законодавства про творчу діяльність, творчі спілки та асоціації, захист авторських прав митців, інтелектуальної власності, соціальний захист працівників культури і мистецтв;

– розвиток сучасного законодавства про охорону культурної спадщини, правила переміщення культурно-мистецьких цінностей, створення можливостей доступу до художніх надбань.

Втім, не тільки українські законодавці, а й громадська думка у перші роки незалежності не були готові до реформування культурної політики на нових засадах, пристосування її до умов громадянського суспільства та ринкової

економіки. Основними вимогами культурно-мистецького середовища у той час були такі: збільшення бюджетного фінансування та повне звільнення закладів культури від оподаткування. Перші невмілі й нерідко невдалі спроби недержавних мистецьких організацій існувати в умовах вільного ринку лише за рахунок власноручно зароблених коштів породили в цьому середовищі не стільки прагнення ефективніше господарювати, скільки бажання повернутися під державну опіку. Показовим є приклад київських незалежних театрів — протягом 1992— 1994 років майже всі вони або припинили існування, або з власної волі перейшли в комунальне підпорядкування.

Двоїстою виявилася роль існуючих творчих спілок, побудованих за «галузевою» ознакою (письменницька, композиторська та ін.). За успадкованою від радянського часу інерцією лише ці мистецькі об'єднання одержували фінансування з бюджету, незалежно від того, наскільки активною та мистецьки значущою була їхня діяльність. Керівництво «традиційних» спілок намагалося добитися законодавчого закріплення цього стану в нових умовах, аргументуючи це своїм великим внеском у збереження національної культури та виборювання незалежності, що викликало в нових мистецьких угруповань та асоціацій невдоволення і гостру критику. Негативно впливала на ефективність державної культурної політики поділеність культурної сфери між кількома відомствами — Мінкультури, Мінмолодьспортом, Міннацкультом, Держтелерадіо тощо. Особливо очевидним був брак державної позиції щодо масової культури в Україні, небезпечний в умовах експансії закордонної, передусім американської та російської, комерційної маскультурної продукції.

Значного удару по інфраструктурі культури завдала господарська криза, що загострилася ще в 1989—1990 роках, та гіперінфляція: за три перші роки незалежності ціни виросли в 1200 разів, практично припинилося будівництво в культурній інфраструктурі. Закривалися кінотеатри, клуби, особливо профспілкові, на 20—25 % скоротилася кількість зайнятих у цій сфері. Багато талановитих митців, передусім музикантів, співаків, виїхали працювати за кордон. Особливо глибокою була криза в кінематографі та книговидавництві— галузях, дуже залежних від фінансування та технічного озброєння. Однак за рахунок ініціативи громадськості та місцевого самоврядування у ці ж роки продовжували відкриватися нові музеї, театри-студії, мистецькі галереї, приватні видавництва. Втім, їхню діяльність дуже стримує недосконала правова база: практично повна відсутність законодавчої підтримки організацій, не орієнтованих на одержання прибутку.

У цих умовах поширеною стала думка про «занепад української культури», хоч насправді можна говорити лише про господарський занепад державно-комунальної «галузі культури», цілком залежної від бюджетного фінансування та створеної свого часу передусім для ідеологічної обробки населення. Натомість у культурі як такій відбувалися складні, суперечливі процеси глибинної трансформації, не завжди підтримувані відповідними законодавчими та господарськими акціями держави.

Оскільки левова частка культурної інфраструктури донині перебуває у державній та комунальній власності й фінансується з центрального та місцевих бюджетів, роль державних та місцевих владних структур щодо стану культурної сфери залишається ключовою. Однак, з іншого боку, необхідність адміністративно-господарського управління державними та комунальними закладами культури, освіти, дозвілля за обмежених можливостей держави в сучасних умовах часто зводить діяльність відповідних відомств до адміністративно-фінансової, відсуваючи основну функцію — проведення державної культурної політики — на другий план. Основний орган, який мав би проводити цю політику (Міністерство культури України), за інерцією залишається більше галузевим, аніж функціональним міністерством, дбаючи передусім про безпосередньо підпорядковану йому мережу закладів. Оскільки ж ця мережа далеко не охоплює всієї суспільної культурної інфраструктури, поділеної між кількома відомствами (переважно так само галузевими), місцевим самоврядуванням, творчими спілками та іншими інституціями, то слід визнати, що після зруйнування старого компартійного механізму ідеологічно-культурної обробки населення поки що не створено нового цілісного механізму вироблення та здійснення державної культурної політики.

За покладеними на нього функціями Міністерство культури було органом, що мав здійснювати державну культурну політику, однак за реальними можливостями воно переважно діяло як орган управління підпорядкованими закладами галузі культури. В його складі— галузеві департаменти: кінематографії (колишнє окреме відомство — Держкіно), пластичних мистецтв та історико-культурного надбання, сценічних та музичних мистецтв, культурно-просвітницької роботи (в його складі— управління регіональної культурної політики), управління навчальних закладів, бібліотек; а також функціональні підрозділи — управління закордонних зв'язків, технічне, фінансово-економічне, правового забезпечення та персоналу тощо.

Галузевим департаментам та управлінням Міністерства підпорядковано близько 120 закладів, творчих колективів, установ та підприємств загальнодержавного значення (на серпень 1995 р. 16 з них мали статус національних) — 3 театри, 17 інших музично-концертних організацій (симфонічні оркестри, хори, цирки, ансамблі тощо), 8 музеїв, 8 бібліотек, зокрема Парламентська бібліотека України), 6 кіностудій, 10 вищих навчальних закладів, 7 історико-культурних заповідників, 8 цирків, 4 науково-дослідних заклади, кілька підприємств, газета «Культура і життя», журнали «Українська культура», «Пам'ятки України» тощо. Більшість цих організацій розміщено у Києві.

Управління культури виконкомів обласних рад до останнього часу не були підпорядковані Міністерству, але через своє управління регіональної культурної політики воно здійснювало вплив та методичне керівництво мережею клубних закладів. Після підписання у червні 1995 р. Конституційної угоди між Президентом та Верховною Радою України та відновлення інституту обласних і районних державних адміністрацій утворилася адміністративна вертикаль: Міністерство культури — облуправління культури — райвідділи культури.

Мережа масових бібліотек, що є нині в Україні, фактично сформувалася ще перед Другою світовою війною і з тих часів переважно лише модернізовувалася та реорганізовувалася. Щоправда, на початку 60-х років кількість масових державних бібліотек зросла до 30 тис., але переважно за рахунок дрібних; протягом 70-х років цю мережу було централізовано — створено 500 районних, близько 100 міських та 16 дитячих «централізованих бібліотечних систем», які фінансуються, адмініструються та поповнюються як єдині юридичні особи. На початок 1996 р. у цій мережі працювало близько 40 тис. осіб, що становить майже п'яту частину всіх зайнятих у культурній сфері. Шість найбільших бібліотек цієї мережі підпорядковані й утримуються безпосередньо Міністерством культури, серед них — Національна парламентська бібліотека з фондами більш як 5 млн томів. Однак найсучаснішою і найавторитетнішою в Україні є Національна наукова бібліотека ім. В. Вернадського Національної академії наук (понад 11 млн томів). Система бібліотек потребує наразі допомоги. Намітилася тенденція її неконтрольованого скорочення. Для призупинення цього згубного процесу прийнято постанову Кабінету Міністрів «Про соціальні нормативи забезпечення населення публічними бібліотеками».

У роки незалежності Україна проходить тернистий шлях створення правових, управлінсько-адміністративних та фінансово-господарських умов задля збереження й платних послуг, які можуть надаватися закладами культури і мистецтв, заснованими на державній та комунальній формі власності. А 23 квітня 1997 р. згідно з наказом Міністерства культури і мистецтв, Міністерства фінансів і Міністерства економіки затверджено порядок надання платних послуг закладами культури і мистецтв. Кабінет Міністрів України ініціював розробку «Національної програми збереження бібліотечних і архівних фондів», програми створення загальнодержавної цілісної автоматизованої інформаційно-бібліотечної системи із входженням до Інтернету.

Процес реформування відбувається і в галузі освіти, яка готує фахівців для вирішення майбутньої долі нашої культури. Цей процес триває важко, боляче і з певними втратами, які так відчутні у сфері мистецтва. Брак коштів часто призводить до унеможливлювання навчання талановитої молоді, особливо якщо це навчання платне. Не менш складною є й проблема забезпечення якісного професорсько-викладацького складу навчальних закладів. Необхідно зберегти та залучити до творчо-наукової діяльності кращих митців, діячів мистецтв. Цьому мають сприяти, зокрема, постанова Кабінету Міністрів України «Про затвердження порядку присудження наукових ступенів та про присвоєння вчених звань», Указ Президента України «Про державну підтримку культури і мистецтв в Україні», Закон України «Про внесення змін до Закону України «Про основи державної політики у сфері науки і науково-технічної діяльності».

Відомо, що в часи економічної скрути передусім страждають культура, наука, освіта і медицина. І все ж таки в останні десятиріччя в Україні вдалося створити досить ефективну систему мистецької та культурологічної освіти —

від дитячих естетичних, музичних, хореографічних, мистецьких, музичних шкіл, училищ до вищих навчальних закладів культури і мистецтв.

Нині в Україні здійснюються заходи щодо збереження духовної спадщини, зокрема традиційних культур етносів і народів, які населяють Україну. Чимало зроблено і для створення єдиного загальнодержавного культурного простору, правового поля, утвердження української мови як важливого чинника розвитку культури і мистецтва.

Шукаючи власний шлях розвитку культури, український народ не цурався і не цурається наслідувати кращі здобутки своїх історичних сусідів, європейських народів. Поряд із проблемою збереження народної культури, духовного надбання минулих поколінь виникають і вирішуються питання інтеграції на підвалинах загальнолюдських цінностей, які об'єднують нас в європейську, світову культурну спільноту.

Незалежна Українська держава гостро відчула потребу опрацювання законодавчої бази в галузі культури. Це диктувалося двома причинами: по-перше, союзне законодавство передбачало пріоритети російських культурних надбань; по-друге, в умовах переходу до ринкової економіки змінювався сам підхід до фінансування культури державою, соціального захисту діячів літератури та мистецтва. Глибокі зміни мали відбутися також у галузі освіти та науки.

Важливим документом, який схвалила Верховна Рада України 19 лютого 1992 р., стали «Основи законодавства про культуру», розроблені в Міністерстві культури України (міністр Л. Хоролець). Це ґрунтовна програма розвитку національної культури, яка практично поривала з тоталітарним минулим, ставила розвиток культури на пріоритетний шлях.

Напередодні цієї ухвали Верховної Ради Президент України Л. Кравчук видав Указ «Про невідкладні заходи щодо соціального захисту діячів культури і мистецтва в умовах переходу до ринкових відносин». Цей документ передбачав звільнити з 1 січня 1992 р. творчі спілки України від сплати податків на доходи і внесків до спеціальних фондів та зобов'язував Кабінет Міністрів забезпечити папером на рівні 1991 р. видавництво «Веселка», періодичні видання Спілки письменників України.

Вагомим був внесок у розвиток культури української інтелігенції. З ініціативи Спілки письменників України, Народного Руху України, академічного Інституту літератури ім. Т. Шевченка, Асоціації творчої інтелігенції «Світ культури», інших спілок у Києві у вересні 1991 р. відбувся Форум інтелігенції України, який поставив перед елітою народу конкретні завдання участі в державотворчому процесі.

Наприкінці серпня 1991 р. у Львові розпочалися урочистості з нагоди 125-річчя від дня народження видатного історика України і визначного громадсько-політичного діяча Михайла Грушевського. Наукове товариство ім. Шевченка провело наукову конференцію, у роботі якої взяло участь 150 науковців із семи держав — України, США, Канади, Франції, Польщі, Чехословаччини і Ватикану. Засновано медаль Михайла Грушевського, яку з 1991 р. вручають

двом діячам культури: одному представникові України і одному — діаспори. Першими лауреатами цієї нагороди стали письменник, академік Олесь Гончар та професор Колумбійського університету США, мовознавець Юрій Шевельов. Відкрито меморіальну дошку на будинку у Львові, де жив М. Грушевський.

Уперше ювілей М. Грушевського в столиці України святкувався на державному рівні — 22 листопада 1991 р. У Київському театрі опери і балету відбулася урочиста сесія Верховної Ради України. У музеї історії Києва відкрито виставку, на фасаді будинку № 35 по вул. Володимирській, у будинку, де містилася колись історична секція ВУАН і працював М. Грушевський, встановлено меморіальну дошку. Ювілейні святкування пройшли в інших культурних центрах держави, а 1994 р. у Львові відкрито пам'ятник першому президенту України М. Грушевському.

Загальнокультурного значення набув скликаний в Одесі в листопаді 1991 р. перший Всеукраїнський міжнаціональний конгрес з проблем духовного відродження народів, які живуть в Україні. Звернення «К русским гражданам Украины» з висновком «Да — независимому украинскому государству» підписала група російської інтелігенції Харкова, серед яких був і відомий поет Б. Чичибабін.

Увесь 1992 р. проходив під знаком великомасштабних культурно-політичних акцій. У день проголошення IV Універсалу Центральної Ради, 22 січня 1992 р., у Києві, у Палаці культури «Україна» розпочав роботу Конгрес українців суверенних держав колишнього СРСР, у роботі якого взяв участь і виступив Президент України Л. Кравчук. Завданням форуму було консолідувати так звану східну діаспору, надати їй можливу державну допомогу. Багато цікавих способів допомоги Батьківщині, відродження і плекання національної свідомості в чужому оточенні висловили у своїх виступах космонавт П. Попович (Москва), головний редактор журналу «Дружба народів» О. Руденко-Десняк (Москва), військовик М. Кубах (космодром Байконур у Казахстані), К. Гупало (Латвія), генеральний секретар Світового конгресу вільних українців В. Верига та ін.

На початку 1992 р. ухвалою Кабінету Міністрів затверджено новий склад Комітету для присудження Державних премій ім. Т.Г. Шевченка. На відміну від попереднього, куди входило багато компартійних функціонерів, до нього увійшли провідні діячі культури Олесь Гончар (голова), Лариса Хоролець, Юрій Мушкетик, Іван Драч, Анатолій Мокренко та ін. Першими лауреатами Шевченківської премії незалежної України стали в'язень сталінських концтаборів Б. Антоненко-Давидович (посмертно), видатний письменник-емігрант, автор першого в світі широкомасштабного роману про злочини тоталітаризму «Сад Гетсиманський» І. Багряний (посмертно), Ігор Калинець, Т. Мельничук, а також П. Мовчан, Р. Лубківський, публіцист С. Колесник, літературознавець М. Жулинський, художники М. Максименко, Г. Синиця, художній керівник Державного оркестру народних інструментів України В. Гуцало, композитор О. Костін та два творчі колективи: капела бандуристів ім. Т. Шевченка з Де-

тройта, США (художні керівники: Г. Китастий, помер 1984 р., В. Колесник) та хор ім. О. Кошиця з Вінніпега, Канада (художній керівник В. Климків) — за значний внесок у популяризацію української музичної спадщини та хорового мистецтва.

Важливим напрямом культурного процесу є повернення в Україну її культурних та історичних цінностей. Відповідну угоду підписано у лютому 1992 р. на нараді глав держав СНД у Мінську. Для України ця проблема стояла вельми гостро: до Росії в різний час вивезено скіфське золото, ікони, картини, мистецькі вироби, стіни з мозаїками і фресками, національні клейноди, раритетні книжки, рукописи.

В Україні створено урядову Комісію з питань повернення культурних цінностей, яку очолив мистецтвознавець О. Федорук. Ведеться робота з інвентаризації всього, що різними шляхами потрапило за межі держави. На сьогодні є вже деякі успіхи: з Чехії в Україну передано архіви Олександра Олеся і Олега Ольжича, до відділу рукописів Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України надійшли безцінні рукописи геніального Б.-І. Антонича. А 1994 р. з ФРН передано колекцію з 82 предметів (мідного віку, трипільського і скіфського періодів), що були знайдені в Україні і вивезені 1944 р. Колекція передана в Херсонський краєзнавчий музей, якому належала. Роком раніше Україна зробила жест доброї волі— німецькому народові передано його національні реліквії, зокрема рукописи Й.-В. Гете.

Значною подією, яка мала резонанс серед усієї української спільноти, став Всесвітній форум українців, який розпочав роботу 21 серпня 1992 р. в Палаці культури «Україна» в Києві, напередодні першої річниці проголошення незалежності. Уперше Батьківщина зібрала у столиці своїх синів і дочок з усіх кінців світу, незалежно від політичних поглядів і симпатій. На форумі створено координаційний орган світового українства — Українську всесвітню координаційну раду (УВКР), до складу якої увійшло по 11 представників від материка, західної і східної діаспори, її головою став відомий громадський діяч І. Драч, головою секретаріату — письменник М. Слабошпицький.

УВКР стала ініціатором низки загальнокультурних заходів всеукраїнського масштабу, художніх, публіцистичних та популярних видань з різних галузей україністики. Виїзні засідання УВКР в Чигирині (1993), Батурині (1994) розпочали громадсько-державний рух з відродження давніх українських столиць. На належному рівні відзначено 350-річчя від дня народження гетьмана Івана Мазепи, 400-річчя від дня народження Б. Хмельницького, навесні 1995 р. відбулося свято «Слобожанський Великдень» на Харківщині. Об'єднання зусиль реорганізованого Товариства зв'язків з українцями за межами України (товариства «Україна») і УВКР під керівництвом І. Драча сприяло налагодженню контактів з українцями, що перебувають поза межами батьківщини.

Напередодні першої річниці незалежності Л. Кравчук вручив першу державну українську нагороду — Почесну відзнаку Президента України Олесеві Гончару, Левкові Лук'яненку, Ліні Костенко, скульпторові зі США Леонідові

Молодожанину, українським спортсменам — учасникам XXV Олімпійських ігор, старшинам Збройних Сил і Національної гвардії України. Подією всеукраїнського масштабу стало відкриття у Львові 24 серпня 1992 р. пам'ятника Тарасові Шевченкові (скульптори В. і А. Сухорські). Бронзову скульптуру відлито в Аргентині заходами д-ра В. Іваницького. А 27—29 серпня того ж року на Святоюрській горі перепоховано патріарха Української греко-католицької церкви кардинала Йосифа Сліпого. Для перевезення тлінних останків Глави УГКЦ міністр оборони України К. Морозов виділив спеціальний літак. В архієрейській святій літургії взяв участь Президент України Л. Кравчук. З нагоди цієї події викарбувано спеціальну медаль зі срібла і міді, якою вшанували осіб, причетних до цієї акції.

Починаючи з 1991 р. про свою діяльність активно заявило українське козацтво, першим гетьманом якого обрано В. Чорновола. 21 травня 1992 р. у Переяславі козаки з полків, куренів, сотень усієї України зреклися присяги, складеної на переяславському майдані їхніми предками 1654 р. Грамоту, що скасувала присягу, підписали гетьман, уся генеральна старшина, духовний батько українського козацтва Іван Гончар.

Значними подіями в українському культурному житті 90-х років стали Другий фестиваль сучасної української пісні «Червона рута» в м. Запоріжжі, відкриття першої в Україні пам'ятної дошки гетьманові Іванові Мазепі (серпень, 1991 р.) в Батурині, міжнародний симпозіум «Леся Українка і світова культура» (Луцьк, вересень, 1991).

У середині 1992 р. пожвавив діяльність український фонд «Відродження», закладений як філія навесні 1989 р. відомим американським мільярдером і меценатом культури Дж. Соросом. У день св. Володимира 1992 р. вперше за сімдесят років вулицями Києва від Володимирського собору до св. Софії пройшов хресний хід, який організувала Українська православна церква Київського патріархату, а в серпні відбулося святкування 50-річчя Української повстанської армії — урочисті збори в Палаці культури «Україна» і прохід ветеранів УПА по Хрещатику; відвідини могили Т. Шевченка в Каневі. У м. Новограді-Волинському проведено літературно-мистецьке свято «Лесині джерела». У Галичині відзначено 120-річчя від дня народження забороненого в часи тоталітаризму письменника Богдана Лепкого. У с. Ломівці на околиці Дніпропетровська в хаті батьків відкрився музей Олеся Гончара. Величний пам'ятник гетьманові П. Сагайдачному відкрито в с. Кульчиці на Львівщині, музей-садибу родини Івана Франка — в с. Підгірки коло Калуша на Івано-Франківщині.

Поглиблення економічної кризи у державі призвело до скорочення асигнувань на культуру, послаблення уваги до неї. Як наслідок, погіршився стан справ у видавничій діяльності, освіті, науці, кіно, театральній сфері.

Практично не виконувалася директива міністра оборони про упровадження української мови у війську, а після перемоги 1994 р. на президентських виборах Л. Кучми її просто скасували. На сході і півдні України, і передусім у Криму, проігноровано Указ Президента про ліквідацію символів тоталіта-

ризму. На загальнокультурному процесі негативно позначилися політичні катаклізми. Продовжувався відплив з України за кордон науковців, провідних акторів, музикантів, режисерів.

Та хоч і сповільненими темпами, все ж розвиток культури тривав. Державні премії ім. Т. Шевченка отримали В. Маняк та Л. Коваленко (обидва посмертно), Г. Логвин, Б. Ступка, Н. Лотоцька, Д. Лідер, Л. Ященко, Я. Гоян, В. Пилип'юк, І. Світличний (посмертно), Н. Світлична, А. Антонюк, В. Зінкевич, О. Апанович, Р. Конквест (США, за книжку «Жнива скорботи» про голод 1932—1933 років), Р. Рахманний (Олійник) та ін. Влітку 1993 р. у Вашингтоні, у культурному центрі Міжнародного валютного фонду відкрилася перша виставка незалежної України «Україна: образи V—IV тисячоліття до народження Христа», приурочена 100-річчю від часу, коли археолог В. Хвойка відкрив трипільську культуру в Україні. Її організатори — Інститут археології Національної академії наук України, Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, посольство України в США. На виставці експонувалися 162 археологічні експонати трипільської культури та 42 твори сучасних молодих майстрів.

Наприкінці серпня 1993 р. у Львові відбувся другий Конгрес Міжнародної асоціації україністів (перший пройшов в Києві 1990 р.), у роботі якого взяли участь 600 вчених з України і багатьох чужоземних держав. На початку листопада цього ж року в Торонто (Канада) проведено VI Світовий конгрес вільних українців, у роботі якого взяла участь делегація України у складі І. Драча, М. Жулинського та К. Морозова. Двох останніх нагороджено медалями св. Володимира. Ухвалено, що відтепер організація називатиметься Світовим конгресом українців, її головою обрано доктора Д. Ціпивника.

Програш на президентських виборах 1994 р. Л. Кравчука і обрання Президентом України Л. Кучму внесли на перших порах розгубленість в ряди патріотично настроєної інтелігенції. Граючи на настроях зросійщеного електорату Сходу і Півдня, ще будучи кандидатом у Президенти, Л. Кучма заявив, що домагатиметься надання російській мові в Україні статусу офіційної. Цю думку він повторив у своїй інавгураційній промові. В Україні розпочалася широка кампанія на захист української мови. Рішучі протести висловили творчі спілки. На адресу Президента Л. Кучми та Голови Верховної Ради О. Мороза полетіли телеграми і листи з усіх кінців України: протестували наукова інтелігенція, інженери, учителі, робітники, селяни. Цей тиск свідомої частини суспільства дав певні результати — українську мову частіше можна було чути в офіційних колах, на радіо, телебаченні, а процес надання офіційності мові сусідньої держави загальмувався.

Серед важливих законодавчих актів у галузі культури, які ухвалила Верховна Рада, є закони про бібліотеки, про музеї, про кінематографію, про вивчення, ввезення та переміщення культурних цінностей, про охорону культурної спадщини, про благодійницьку діяльність. На сьогодні в підпорядкуванні Міністерства культури перебувають 15 національних закладів культури, діє Український центр культурних досліджень, Інститут пам'ятко-охоронних до-

сліджень та Національний науково-реставраційний центр з трьома філіями в регіонах, створено кілька заповідників національного значення.

До культурно-політичних досягнень незалежної України віднесемо систему президентських нагород 1995 р. Окрім упровадженої 1992 р. Почесної відзнаки затверджено орден Богдана Хмельницького, відзнаку «За мужність» (у вигляді восьмикутної зірки і хреста) та орден Ярослава Мудрого п'ятьох ступенів. Серед перших нагороджених— діячі культури О. Басистюк, А. Мокренко, академік Ф. Бурчак, генерали та офіцери Збройних Сил України.

9.2. Сучасний етап розвитку культури: освіта та наука. Преса та книговидавнича справа

З проголошенням державної незалежності розпочато перебудову в системі освіти. Згідно з розробленою 1992 р. Державною національною програмою «Українська освіта в XXI столітті» (керівники П. Таланчук та А. Погрібний), новостворена система національної освіти мала позбутися залишеної в спадок «репресивної педагогіки», гостро постала проблема атестації педагогічних кадрів, технічного забезпечення шкіл, видання підручників, упровадження нових критеріїв оцінки знань.

Освіта в Україні не мала сучасної законодавчої бази. 1992 р. Верховна Рада ухвалила «Закон про освіту», а в грудні 1993 р. — зміни та доповнення до «Закону про підприємництво», які передбачали створення будь-яких приватних навчальних закладів тільки за дозволом Міністерства освіти. Поглиблення кризи в економіці погіршило матеріальний стан працівників галузі. Це призвело до відпливу кваліфікованих кадрів — упродовж року заклади освіти покинуло 16 тис. учителів. Повністю дискредитувала себе система вечірнього і заочного навчання для здобуття середньої освіти — постала нагальна потреба надати право середнім школам приймати екзамени екстерном, а зекономлені кошти скеровувати для свого зміцнення. Час потребував заміни не тільки підручників гуманітарного профілю, але й перекладних, здебільшого російських, з фізики, хімії, біології та інших предметів. А це за катастрофічної нестачі паперу, зростання поліграфічних витрат ставало величезною проблемою.

Певних успіхів досягнуто в переведенні на україномовний режим середньої та вищої школи. За кілька років кількість першокласників, які навчаються українською мовою, зросла з 43,5 до 67,74 % (станом на 1 вересня 1994 р.). На початок 1994 р. українською мовою велося викладання у 37 % академічних груп вищої школи (1989 р. — 6, 1991—24, 1992—28 %). Водночас у східному та південному регіонах через спротив антиукраїнських сил справи просувалися дуже повільно, а надання права учневі самому вирішувати, вивчати чи не вивчати йому державну мову, в школах Криму свідчило про відсутність належної політики держави в галузі освіти.

Сама лише заява Л. Кучми про можливість надання російській мові статусу офіційної послужила керівництвом до дії антиукраїнським силам у системі освіти. Наказ «Про стан впровадження україномовного навчання у вищих навчальних закладах України» так і не був підписаний міністром освіти, зменшилася кількість першокласників, що навчаються українською мовою у школах Донеччини, із запланованих до відкриття 67 україномовних класів на Луганщині не відкрито жодної. У Полтаві в трьох школах були тільки українські класи — з 1994 р. там набрано також російські. Різко знизилися темпи відкриття україномовних класів у Миколаївській, Сумській областях, м. Одесі. І це в той час, коли, наприклад, до єдиної української школи в Донецьку батьки довозять дітей за 60 км.

До успіхів у галузі науки й освіти слід віднести відкриття 1992 р. навчального і наукового закладу нового типу — незалежного університету **«Києво-Могилянська академія»** (мовний режим — українська та англійська мови), де розпочали навчатися 200 першокурсників — юних братчиків, які 24 серпня цього ж року урочисто присягнули сумлінно опановувати здобутки вітчизняної культури, невтомно долати шлях до істини і ніколи не зраджувати її, пронести через усе життя святу любов до рідної землі, дух запорізького лицарства.

Кілька нових наукових інститутів створено у системі Національної академії наук України: Археографічна комісія Інституту історії НАН України переросла в Інститут української археографії ім. М. Грушевського (з двома філіями — у Львові і Дніпропетровську), відкрито Інститут української мови, Інститут сходознавства ім. А. Кримського, Інститут світової економіки і міжнародних відносин, Інститут соціологічних досліджень, Інститут народознавства. Як навчальний і науковий заклад 1992 р. при Київському університеті створено Інститут українознавства (10 кафедр, аспірантура, докторантура, гуманітарний ліцей).

Отже, основні тенденції розвитку освіти в 90-х роках XX ст. мали як позитивні, так і негативні ознаки.

Позитивні:

– поступове утвердження у сфері освіти української мови;

– демократизація навчального процесу;

– зв'язок освіти з національною історією, культурою і традиціями;

– поява навчальних закладів різних видів і форм власності;

– орієнтація реформ в освіті на європейські зразки з урахуванням національної специфіки.

Негативні:

– обмеженість державного фінансування освітніх закладів;

– недостатня матеріально-технічна база;

– падіння соціального престижу педагогічної діяльності і як наслідок загострення кадрової проблеми;

– помилки у проведенні реформ.

Економічна криза в Україні й практично повна відсутність власної паперової промисловості призвели до вкрай негативних тенденцій у становленні

національної преси і книговидавничої справи. Енергоносії і папір стали засобом економічного тиску на Україну з боку Росії. Та попри паперовий голод у незалежній Україні спочатку накреслилася позитивна тенденція до збільшення тиражів українських періодичних видань, створення нових газет та журналів. Побачили світ раніше недоступні українському читачеві видання величезного масиву літератури української еміграції — твори Івана Багряного, Василя Барки, О. Теліги, Олександра Олеся, Олега Ольжича, С. Гординського, Л. Мосендза та багатьох інших. Знову почали виходити такі колись відомі журнали, як «Київська старовина», «Літературно-науковий вісник», з 1992 р. в Україну перенесено видання щомісячного часопису незалежної думки «Сучасність». У Львові відновлено видання фотомистецького журналу «Світло і тінь». Побачили світ періодичні видання у містах, де за умов тоталітарного режиму про це не могло бути й мови (журнал «Тернопіль» у Тернополі, «Поріг» у Кіровограді, «Борисфен» у Дніпропетровську) та ін. Як великий видавничий і культурний центр про себе заявив і Харків, де відкрито низку видавництв, на високому науковому рівні відновлено видання «Збірника Харківського історико-філологічного товариства», розпочав виходити часопис «Чумацький шлях». Широку видавничу діяльність розгорнуло Наукове товариство ім. Шевченка у Львові — відновлено «Записки НТШ», низку періодичних збірників з різних галузей наук, у тому числі і природничих. Київське видавництво «Глобус» 1993 р. розпочало перевидання в Україні знаменитої діаспорної «Енциклопедії українознавства» в 10 томах за ред. В. Кубійовича.

Свою власну періодику почали видавати товариства, громадські об'єднання і партії («Золоті ворота» — Товариство «Україна», «Державність» — Українська республіканська партія, «Демократ» — Демократична партія України, «Час» — Народний Рух України). Практично у кожному обласному центрі України з'явилися нові видавництва, зокрема приватні, які почали працювати на комерційних засадах. Такими приватними видавництвами стали «Червона калина», яке окрім художньої літератури видавало часопис «Літопис Червоної калини», приватне дитяче видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», яке заснував поет І. Малкович у Києві. Свої книжки, збірники, альманахи, періодику розпочали видавати усі академічні інститути. Починаючи з 1992 р. в Україні народжується військова преса — розпочато видання газети «Народна Армія» як центрального органу Міністерства оборони, окружних газет «Армія України» (Прикарпатський військовий округ), «Слава і честь» (Одеський військовий округ), органу ВМС «Флот України».

З ініціативи В. Коркодима (Національна гвардія України) на громадських засадах до першої річниці незалежності вийшло перше число журналу «Військо України». З 1995 р. журнал «Військо України» виходить як орган Міністерства оборони (головний редактор В. Болотнюк), а Національна гвардія видає часопис «Сурма» (головний редактор В. Коркодим).

Але вже на початку 1993 р. помітною стала загрозлива тенденція у виданні й розповсюдженні української книжки. Видавати книжку в Україні стало неви-

гідно. Зменшилися тиражі видань української періодики, перестали виходити деякі новостворені газети, журнали, альманахи, водночас жодних заходів для захисту української книжки від російської експансії уряд не вживав. Завмер інформаційний орган українських видавців «Друг читача», розпалася державна система книготоргівлі. Вже у 1994—1995 роках книжку, видану в Харкові, практично неможливо було купити у Львові, і навпаки. Державні видавництва, не отримавши державної підтримки і перебуваючи у важкому економічному становищі, занепали. Практично не випускає так потрібної для України енциклопедичної літератури видавництво «Українська енциклопедія», а третє за потужністю в Європі видавництво художньої літератури «Дніпро» замість півтисячі видає всього 10—15 назв на рік. З ініціативи громадськості 1994 р. у Львові започатковано щорічне проведення форумів видавців України, видавнича спілка «Просвіта» розпочала видавати газету «Книжкова тека», яка хоч якоюсь мірою заповнює те, що зобов'язана робити держава.

Після приходу нової президентської адміністрації і парламенту нового скликання становище не поліпшилося: в Україні сьогодні видається 3,1 % книжок українською мовою, все решта — російською. Цю катастрофічну ситуацію можна поправити за однієї умови — держава має різними способами захистити українське друковане слово, звернути увагу на комплектацію державних бібліотек, терміново поправити справи в поліграфії і виробництві паперу, поставити економічний заслін нерегульованому напливу російськомовної книжки з Росії і визначити квоти на видання російської книжки в Україні.

Сучасна українська культура спирається на багатовікову історичну традицію. Геополітичні особливості зумовили відкритий характер культурних процесів на всьому обширі нинішніх українських земель. Сучасна Україна характеризується вельми виразними регіональними відмінностями. Наявність таких відмінностей зумовлена різною історичною долею регіонів держави, тривалим і болісним шляхом формування сучасної національної території.

Проголошення незалежності України (24 серпня 1991 р.) і розбудова самостійної держави створили принципово нові, формально цілком сприятливі умови для розвитку культури. Як зазначалося, 19 лютого 1992 р. Верховна Рада України ухвалила «Основи законодавства про культуру», якими передбачені заходи подальшого розвитку української національної культури. У цьому ж році була розроблена Державна національна програма «Українська освіта в XXI ст.», а Верховною Радою прийнято «Закон про освіту». У цих документах передбачена демократизація освіти, посилення технічного забезпечення шкіл, видання підручників, створення університетських комплексів, мережі ліцеїв.

У Києво-Могилянській академії викладання і навчання ведеться українською і англійською мовами. Здійснюється перехід на триступеневу підготовку: бакалавр, спеціаліст, магістр. ВНЗ стають більш автономними у своїй життєдіяльності.

Однак низький рівень фінансування призвів до того, що наукові установи втратили до 50 % свого складу. Вже протягом цілого десятиліття спостерігаєть-

ся «відплив» частини інтелектуальної еліти у країни зі сприятливішими умовами життя.

Незважаючи на економічну кризу та інші негаразди, значних успіхів у роки незалежності досягли **українські спортсмени**. У цьому можна бачити продовження кращих традицій попереднього часу (з 639 олімпійських медалей, завойованих радянськими спортсменами, на рахунку українських — 444, зокрема 196 золотих).

Скромнішими є успіхи сучасного українського **кіномистецтва**. Вийшло багато документальних фільмів, присвячених, в основному, історичному минулому України. Створено кілька багатосерійних фільмів, серед них «Сад Гетсиманський» за мотивами творів І. Багряного, «Пастка» (за І. Франком), телесеріал «Роксолана» та ін. На 34-му кінофестивалі в Сан-Ремо українському фільму «Ізгой» (за мотивами повісті А. Дімарова, режисер В. Савельєв, продюсер А. Браунер, ФРН) присуджено гран-прі.

Продовження розвитку сучасного **театрального мистецтва** в Україні пов'язане передусім з діяльністю таких яскравих режисерів, як *Р. Віктюк, Б. Жолдак, С. Донченко, Б. Шарварко, та акторів Б. Ступки, А. Хостікоєва, Б. Бенюка, Наталі та Ольги Сумських.*

Позитивним моментом у роботі державного телебачення стала трансляція художніх фільмів і телесеріалів українською мовою. Суттєво змінило зміст своїх програм Українське радіо. Вони стали професійними, національно спрямованими. Проте зростає комерціалізація засобів масової інформації — газет, каналів телебачення, радіостанцій, серед яких значна частина орієнтуються на маловибагливого і дезорієнтованого читача, глядача, слухача, поширюючи низькопробну інформацію та сурогатні вироби маскультівського ширпотребу.

Неоднозначним є розвиток літературного процесу. Продовжують творити письменники й поети старшого покоління: *І. Драч, Р. Іваничук, Р. Федорів, П. Загребельний, Л. Костенко, Ю. Мушкетик, Б. Олійник, Д. Павличко.* Проте література відчуває на собі тиск ринку, вона змушена йти за читачем (покупцем). Ця тенденція сприяє розвитку масової та популярної літератури, переважно російськомовної. Розквітають такі жанри, як фантастика, детектив, любовно-авантюрний роман. Відомими далеко за межами України письменниками-фантастами є *Генрі Лайон Олді* (колективний псевдонім Д. Громова та О. Ладижинського), *А. Валентинов, М. та С. Дяченки*, майстром любовно-авантюрного жанру вважається *Симона Вілар* (Н. Гавриленко).

Поки що можна констатувати слушність думки визначного українського консерватора початку XX ст. В. Липинського, який в «Листах до братів-хліборобів» змалював картину проблематичності формування повноцінної нації на території, що здобула незалежність не шляхом принципової визвольної боротьби, а внаслідок розпаду метрополії. Однак останніми роками інерційність мислення і рудименти старого життя усе далі відходять у минуле, а в сучасному культурному житті України можна помітити обнадійливі позитивні тенденції, які віддзеркалюють процес національного духовного відродження українського народу.

Виокремимо кілька чинників, що впливатимуть на подальший розвиток української культури, а саме:

– поглиблення національного самопізнання та самоусвідомлення;

– створення умов для існування, розвитку, співпраці та змагання розмаїтих філософських, релігійних, літературних, образотворчих, музичних течій, напрямів, шкіл, тобто дійсне ствердження свободи духовної творчості;

– врахування світового культурного досвіду, усвідомлення власної національної культури як ланки світового культурного процесу, співучасть у світовому культурному обміні за умов визнання пріоритету загальнолюдських цінностей та усвідомлення землі як спільного дому усього людства;

– всебічне використання резервів національної культурної традиції, можливостей національної ментальності, орієнтація на створення оригінальних культурних цінностей, що мають не лише національне, але й загальнолюдське, світове значення, адже останнє і є критерієм зрілості культури.

Поки що важко передбачити конкретні форми, яких набуде культура в умовах національно-державного відродження. Але провідною тенденцією, мабуть, буде розкріпачення творчості, збагачення мистецького арсеналу, посилення новаторських тенденцій і водночас звернення до джерел національної традиції як до школи художнього мислення.

Однією з актуальних проблем на сьогодні є державна підтримка національної культури. Продумана система державного протекціонізму стосовно української національної культури, яка б не порушувала інтереси інших національних осередків України і не суперечила загальнолюдським принципам, державна підтримка культур національних меншин — ось один з необхідних напрямів національно-духовного відродження нашої держави. Особливої уваги потребує українізація різних форм масової культури, сучасної індустрії розваг, а також тих новітніх видів та жанрів культури, які з різних причин не розвиваються в Україні або втратили національну визначеність (телевізійні жанри, оперета, різні форми відеокультури).

Незважаючи на певні кризові явища, все ж у розвитку культури окреслюються певні зрушення. Після здобуття незалежності в Україні формуються риси нової культурної реальності, коли національна культура стає одним із визначальних факторів прогресу суспільства, розбудови незалежної держави, формування національної ідентичності. Тільки розвиток культури може долучити нашу державу до загальноєвропейської спільноти, сприятиме демократизації суспільства, всебічному розвиткові особистості.

Так, велику увагу держава приділяє розвитку освіти, це передбачає демократизацію, гуманітаризацію освіти, індивідуалізацію навчально-виховного процесу, неперервність освіти, варіативність навчальних програм і планів, поєднання вітчизняного і світового педагогічного досвіду, приведення освіти у відповідність до вимог сучасного інформаційного суспільства, розширення наявної мережі навчальних закладів. Крім традиційних шкіл з'явилися альтернативні навчальні заклади (гімназії, ліцеї, коледжі, спеціалізовані школи)

різних форм власності. 2000 р. запроваджено 12-річну тривалість навчання в середній школі, 12-бальну систему оцінювання знань, приділяється увага посиленню практичного спрямування освіти, використанню новітніх технологій, зокрема комп'ютерних, вивченню іноземних мов, вихованню громадянина-патріота. Мова викладання у навчальних закладах була приведена у відповідність до етнічного складу населення. За роки незалежності більшість навчальних закладів України переведено на рідну мову викладання (2001 р. українською мовою навчалося 67,4 % учнів). У нормативно-правових документах щодо вищої освіти вказується на актуальність постійного оновлення змісту освіти та організації навчально-виховного процесу відповідно до демократичних цінностей, ринкових засад економіки, сучасних науково-технічних досягнень. Передбачається створення умов для особистісного розвитку і творчої самореалізації кожного громадянина, інтеграції України у європейський та світовий простір як конкурентоспроможної держави. Стратегія співробітництва нашої держави з Європейським Союзом передбачає поступову інтеграцію національної системи вищої освіти в європейський освітній простір, завдяки чому можна досягти вагомих успіхів і в інших євроінтеграційних процесах. Інтеграція у сфері освіти і науки полягає в упровадженні європейських норм і стандартів в освіті. Щороку тисячі студентів, аспірантів, викладачів і науковців з України продовжують навчання та наукову діяльність за кордоном — це результат міждержавних угод про співпрацю в галузі освіти і науки. З багатьма країнами наша держава має угоди про визнання документів про освіту та наукові ступені й вчені звання.

Реалізується проблема входження України до єдиного європейського та світового освітнього простору в рамках Болонського процесу (з 2005 р.). Визначальними критеріями у галузі освіти в рамках Болонського процесу є якість підготовки фахівців, зміцнення довіри між суб'єктами освіти, відповідність наших молодих фахівців європейському ринку праці, сумісність кваліфікації на університетському та післядипломному етапах підготовки, посилення конкурентоспроможності європейської системи освіти.

У вищих навчальних закладах здійснюється підготовка спеціалістів за чотирма освітньо-кваліфікаційними рівнями. Проте в освітній сфері багато проблем, пов'язаних насамперед з недостатнім фінансуванням цієї галузі. У зв'язку з цим матеріальна база закладів освіти не відповідає сучасним вимогам, школи і ВНЗ достатньо не забезпечені підручниками і технічними засобами навчання, через низьку заробітну плату падає престиж педагогічної діяльності і постає проблема учительських кадрів, особливо ж на селі.

Головним науковим центром України є Національна академія наук. 2008 р. НАН України відзначила 90-річчя від часу свого заснування. Академічні підрозділи ведуть наукові дослідження в усіх галузях сучасної науки, активно співпрацюють із зарубіжними колегами. Наукові установи НАН України не тільки активно вивчають сучасне і минуле нашої культури, а й намагаються осмислити подальші перспективи її розвитку (Інститут мистецтвознавства,

етнології і фольклористики, Інститут літератури, Інститут української мови, Інститут історії, Інститут археології та ін.). Завершено академічне видання «Історія української культури» у 5 томах.

Проте Національній академії наук України доводиться долати значні труднощі, оскільки через недостатнє фінансування вона втрачає кращих спеціалістів, які переходять працювати у комерційні структури або виїжджають за кордон. Не вистачає коштів на фундаментальні дослідження, переважають розробки, що мають прикладний характер і можуть обійтися без державного фінансування.

В останні десятиріччя зростає інтерес до національної історії, усної народної творчості, етнографії. Збільшується кількість наукових досліджень у цих галузях, а професійні та аматорські художні колективи роблять акцент на виконанні фольклорних творів.

У нашу культуру повертаються забуті імена — величезна культурна спадщина митців та вчених, які були репресовані в різний час або емігрували і працювали за кордоном. Сьогодні читач може ознайомитися з творчістю *П. Куліша, М. Костомарова, М. Драгоманова, М. Грушевського, В. Антоновича, І. Огієнка, Д. Чижевського, В. Винниченка, Є. Маланюка, У. Самчука, І. Багряного, М. Куліша, М. Хвильового, В. Підмогильного* та багатьох інших, чия наукова та творча спадщина на тривалий час була вилучена з культурного обігу. Опубліковано також твори *І. Дзюби, О. Гончара, Є. Сверстюка, В. Сосюри, В. Стуса* та ін., що раніше були заборонені й не друкувалися.

Активно розвивається літературний процес, у якому беруть участь письменники старшого покоління і молода генерація. У ринкових умовах частина письменників пише російською мовою, зокрема у популярних нині жанрах фантастики та детективу.

В останні десятиліття в українську культуру проникає **постмодернізм**. Цим терміном найчастіше позначають сукупність найновіших художніх течій, що панують у західному мистецтві з другої половини 1970-х років. У цей час була усвідомлена обмеженість раціоналізму й того, що результати культурного прогресу поставили під загрозу існування людства. Представники цього напряму намагаються встановити межі втручання людини у природу, суспільство й культуру. Характерними його рисами є: звернення до художніх традицій попередніх епох; одночасна орієнтація на маси та еліту; звернення до гротескних типів художньої виразності, іронії, ілюзії; різноманітність стилів (відео, інсталяція, хепенінг); ототожнення мистецтва з позахудожніми сферами діяльності. Представники постмодернізму виступають послідовниками авангардизму, намагаються стерти межі між науковою і побутовою свідомістю, високим мистецтвом і масовою культурою.

Письменники позбуваються традицій соціалістичного реалізму — панівного творчого методу радянської літератури. З'являються неоавангардистські групи, які використовують традиції європейського постмодерну (група «Бу-Ба-Бу», «Пропала грамота», «Нова дегенерація»). Плідно працюють письменни-

ки молодої генерації *Ю. Андрухович, В. Герасим'юк, П. Гірник, О. Забужко, І. Малкович, В. Неборак* та ін.

Найяскравіше представлена постмодерністська свідомість у творчості Ю. Андруховича («Московіада»). Письменники-постмодерністи вдаються до таких прийомів, як фрагментарність, візуалізація тексту, самоцитація, гротеск.

Однією з проблем сучасної української культури є скорочення українського книгодрукування. В Україні чимало книжкових мереж, які цілеспрямовано просувають книгу, виготовлену в Росії, відповідно видрукувану російською мовою. Тому важливо, що в центрі столиці відкрито українську книгарню «Є», де пропонуються видання переважно українською мовою, влаштовуються презентації, круглі столи, літературні читання. Філії «Є» плідно працюють і в деяких обласних центрах.

Після здобуття незалежності Спілка художників України стала ініціатором консолідації творчої інтелігенції, сприяла створенню законодавчої бази з питань збереження і розвитку національної культури і мистецтва, соціального захисту діячів культури і мистецтва. 1996 р. було засновано **Академію мистецтв України** — провідний державний науково-творчий центр. На II з'їзді художників (1996) серед найважливіших проблем, що хвилюють митців, називалися: відсутність довгострокової програми розвитку національної культури і мистецтва; відсутність програми з естетичного виховання молоді; виїзд за кордон значної кількості творчих сил; вивіз за межі України творів мистецтва; неналежний соціальний захист митців; відсутність закупівель творів мистецтва музеями України.

Незважаючи на наявні проблеми, Спілка художників сприяє проведенню різноманітних конкурсів, роботі міжнародних творчих груп. Відбулися презентації українського мистецтва в Бонні, Тулузі, Кіото, Пекіні. Українські художники беруть участь у мистецьких бієнале (виставка, фестиваль, що проводяться раз на два роки) у Венеції, Сан-Паулу, Йоганнесбурзі. Великим успіхом на 53-му Венеціанському бієнале 2009 р. користувалася інсталяція українського художника **І. Чичкана**. Творчість українських художників стає відомою у світі, їхні роботи демонструються у престижних музеях і галереях багатьох країн.

В останні десятиріччя відбуваються істотні зміни у розвитку української художньої культури, що пов'язано з руйнуванням радянської тоталітарної системи і розбудовою незалежної держави, утвердженням національно-демократичних ідей. Образотворче мистецтво, яке в останні роки все більше і більше трансформується у візуальне, вбираючи в себе нові естетичні, смислові художньо-пластичні цінності постмодерністської і постпостмодерністської епохи, не тільки відобразило, а й значною мірою передбачило ці зміни. Сучасне мистецтво пропонує глядачеві широкий діапазон тем, образів, стилістичних напрямів, звертається до історії народу, фольклору, до багатств природи.

Для сучасного українського мистецтва властивий зв'язок із традиційною культурою. Плідно працюють знані митці та представники молодшої генерації: *А. Чебикін, В. Чепелик, О. Чепелик, В. Токарєв, В. Полтавець, В. Зноба,*

І. Марчук, В. Перевальський, Є. Прокопов, В. Басанець, П. Кулик, О. Пінчук, І. Чичкан, О. Бородай, О. Гнилицький, Ю. Соломко та ін.

В Україні та за її межами відомі твори **І. Марчука** (нар. 1936). Його творчість близька до європейського сюрреалізму, кубофутуризму і гіперреалізму, демонструється у музеях і виставкових залах Європи, Америки та Австралії («Грація», «Двоє», «Єва»). Його мистецтво пройшло випробування часом — радянська влада забороняла його твори, і визнання він отримав тільки за часів незалежності України. Свою творчість І. Марчук поділяє на тематичні цикли: «Голос моєї душі», «Цвітіння», «Пейзаж», «Портрет», «Спадщина», «Кольорові прелюдії», «Абстрактні композиції».

Скульптор **П. Кулик** (нар.1933) — монументаліст, автор ряду пам'ятників, установлених в Україні, США, Канаді (пам'ятник гетьману І. Підкові у Львові та Черкасах, князю Володимиру та княгині Ользі в Чикаго, І. Франкові у Торонто). Після здобуття незалежності у Києві встановлено пам'ятник видатному вченому та політичному діячеві М. Грушевському (ск. *В. Чепелик*). А. Кущ та В. Зноба взяли участь у скульптурному оздобленні головної площі країни — Майдану Незалежності у Києві. Скульптор О. Пінчук (нар. 1960) відомий станковими композиціями («Феодосій Печерський», «Свідомість та підсвідомість», «Нічний звір»), працює з бронзою та керамікою, створює метафоричні образи зі складним змістом. Класикою книжкової графіки стали ілюстрації *С. Якутовича, В. Перевальського, О. Петрової, Б. Негоди, М. Стратшата.*

Останнім часом значно розширили можливості живопис, скульптура і графіка. У доробку сучасних українських митців представлені такі види мистецтва, як інсталяція, об'єкт, художня акція; значного розвитку набуває **фотомистецтво**. Митці у нових політичних реаліях по-новому підходять до національних традицій, засвоюють досвід світової культури, використовують сучасні технології, продовжують пошуки нових засобів художнього вираження.

У 90-х роках формується школа українського постмодернізму в живописі (*А. Савадов, О. Гнилицький, Г. Сенченко, О. Ройтбурд, В. Рябченко, С. Ликов* та ін., групи «Паризька комуна», «Одеська школа», «Вольова грань національного постмодернізму»). Художники поєднують неоромантизм, експресіонізм, неоархаїку, елементи соц-арту, реалізму. Основний пошук художників у 90-ті роки здійснювався у сфері позараціонального, підсвідомого та суб'єктивного (проект «Тихий карнавал підсвідомості», представлений на Третьому міжнародному артфестивалі; художники *Л. Нестеренко, В. Овсейко, Р. Гарасюта, В. Харченко*).

Митці сьогодні мають безліч можливостей для реалізації творчих задумів, до їхніх послуг нові галереї, виставки, вернісажі. Справжньою подією у культурному житті нашої держави стало відкриття великих приватних виставкових центрів.

Розвивається **театральне мистецтво**. В Україні збереглася мережа державних театрів, які залишаються провідними і не зможуть у ринкових умовах виживати без підтримки бюджетного асигнування. У 90-х роках були спроби

створення комерційних репертуарних театрів, але вони виявилися невдалими. Натомість маємо зразки успішних антрепризних комерційних проектів, серед них — театральна компанія «Бенюк і Хостікоєв» (спектаклі «Синьйор з вищого світу», «Біла ворона» та ін.). Крім звичних для нашого театру жанрів з'являються нові — мюзикл («Ех, мушкетери, мушкетери!», театр ім. І. Франка у Києві), рок-опера («Біла ворона»), спектакль-перформанс з використанням технологій театру абсурду («Не боюся сірого вовка», режисер А. Жолдак, актори Б. Ступка, А. Роговцева, Б. Бенюк, В. Спесивцева).

Сучасна українська популярна **музика** продовжує розвивати традиції народного мелосу та зарубіжної естради. Продовжують розвиватися рок-музика, поп-музика, джаз, бардівська пісня та ін. Далеко за межами України відомі популярні виконавці *С. Ротару, В. Зінкевич, І. Попович, О. Білозір, А. Кудлай, Т. Повалій, О. Скрипка (групи «ВВ»), С. Вакарчук («Океан Ельзи»), О. Пономарьов, І. Білик, А. Лорак* та ін.

Після здобуття незалежності Україною розроблено і прийнято законодавчі акти, що регулюють діяльність у сфері **телебачення**. Створено та організовано діяльність Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення.

Одним із основних завдань Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення є підтримка вітчизняних аудіовізуальних засобів масової інформації у їх становленні та розвитку. Радою здійснена значна робота щодо організації вивчення громадської думки телеглядачів стосовно діяльності телерадіоорганізацій та напрямів подальшого розвитку телерадіоінформаційного простору України. Телепродукцією, якій віддається найбільша перевага, є новини, телесеріали, художні фільми, розважальні та музичні програми. Переважна більшість глядачів вказує на необхідність дотримання національними телевиробниками інтересів держави, висвітлення діяльності державних органів, зростає інтерес до програм економічного та фінансового характеру.

У 90-х роках у телеінформаційному просторі складалася досить непроста ситуація у сфері мовної політики. Це було пов'язано з історичними та етнокультурними особливостями різних регіонів України. Якщо східний, південний регіони та великі міста орієнтувалися переважно на російську мову, то жителі західного регіону висловлювалися за переважання української мови.

Українські телеканали намагаються вести мовлення українською мовою, проте часто пропонується глядачеві низькопробна телепродукція, розрахована на невибагливий смак, та ще й недержавною мовою.

Якщо на початку 90-х років минулого століття вітчизняні телеканали не могли гідно конкурувати з продукцією зарубіжних телеканалів (зокрема російських), то зараз українські телеканали здатні бути на рівні, а іноді й переважати іноземні («Інтер», «Україна», «Студія 1+1»).

В умовах швидкого розширення і насичення українського телепростору зростає вплив телебачення на свідомість населення, темпи реформування економіки, структурування політичної системи країни, поширення культурних цінностей серед широкого загалу українських громадян.

За роки незалежності в Україні відновлено чимало історико-культурних пам'яток, створено нові музеї, заповідники. Так, відбудовано пам'ятки архітектури — культові споруди, знищені в радянські часи: церква Богородиці Пирогощі (1996), Михайлівський Золотоверхий монастир (1998), Успенський собор Києво-Печерської лаври (2000). 1994 р. створено Вишгородський історико-культурний заповідник.

У Батурині на Чернігівщині реставровано цілий комплекс споруд XVII—XVIII ст.: палац К. Розумовського, цитадель Батуринської фортеці, скарбницю, Воскресенську церкву. 2009 р. тут створено Національний історико-культурний заповідник «Гетьманська столиця». Значною подією у культурному житті України стало відкриття нового музейного комплексу у Києві — Мистецького арсеналу. Першою у залах новоствореного музею відкрилася виставка «З глибин...». З'являються перші музеї, галереї, арт-центри, відкриті коштами приватних осіб.

Україна є місцем проведення сучасних конкурсів і фестивалів у галузі сучасної та класичної музики, виконавської майстерності, театру, образотворчого мистецтва, індустрії моди тощо. Уже традиційними є конкурси молодих естрадних виконавців «Червона рута» (з 1989 р. у різних містах України), «Крок до зірок», «Таврійські ігри», конкурс артистів балету імені Сержа Лифаря, музичний конкурс «Київ Музик Фест» (з 1989 р.). Київський національний український драматичний театр ім. І. Франка проводить Міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія» та конкурс акторської майстерності ім. М. Яковченка (з 2008 р.). Перемога української співачки Руслани Лижичко на пісенному конкурсі «Євробачення — 2004» сприяла популяризації українського музичного мистецтва на Батьківщині та за її межами. 2005 р. конкурс Євробачення відбувся у Києві.

Крім фестивалів, які стали традиційними і проводяться щороку, в Україні відбуваються заходи, приурочені вшануванню пам'яті видатних українських митців. Так, восени 2009 р. у столиці відбувся фестиваль, приурочений століттю від дня народження поета Б.-І. Антонича, та Міжнародний театральний фестиваль, присвячений творчості і пам'яті художника та сценографа Д. Боровського (1934—2006, сценографія спектаклів «Наполеон і корсіканка», «Дерева помирають стоячи», «Насмішкувате моє щастя» у Російському драматичному театрі ім. Лесі Українки у Києві).

Важливо, що різноманітні конкурси проводяться не тільки у столиці. Так, у Бердянську щороку відбувається міжнародний кінофестиваль, в Одесі — фестиваль кращих вистав російською мовою «Зустрічі в Одесі», у Харкові — Міжнародний музичний фестиваль «Харківські асамблеї», конкурс молодих композиторів «Пентатон» у Миколаєві, що сприяє розвиткові креативних здібностей творчої молоді. В Україні проводяться міжнародні мистецькі пленери — «Дивосвіт» в Запоріжжі та «Хортиця — крізь віки» у Дніпропетровську, а це теж сприяє обміну досвідом українських та зарубіжних митців. За участю меценатів у Скадовську проводиться традиційний Всеукраїнський благодійний дитя-

чий фестиваль «Чорноморські ігри», що теж допомагає виявити і підтримати юні таланти.

Та найбільше різноманітних конкурсів і фестивалів щороку відбувається у Львові, серед них: Міжнародний театральний фестиваль «Золотий Лев», Міжнародний форум книговидавців, Молодіжний театральний фестиваль «Драбина», Міжнародний конкурс оперних співаків ім. С. Крушельницької, ковальський фестиваль «Залізний лев», фестиваль «Країна мрій», свято кави, шоколаду та ін. Всього щороку в Львові проводиться до 100 різних фестивалів, тому цьому місту 2009 р. присвоєно звання «культурна столиця».

Чимало, на жаль, труднощів переживає бібліотечна галузь через недостатнє фінансування. 2005—2009 років навіть національним та державним бібліотекам не виділялися кошти на закупівлю літератури. У таких умовах важко зберігати фонди, особливо рідкісні та старовинні книги, яких в українських бібліотеках знаходиться більше 750 тис. Матеріально-технічна база бібліотек залишається на рівні 80-х років. Особливо важке становище сільських бібліотек.

Останнім часом зростає роль культури у суспільному житті. Про це свідчить поява імен митців у списку «Топ-100 найвпливовіших людей України — 2009». У цьому списку зустрічаємо ім'я співака Олега Скрипки (46-е місце), актора Богдана Ступки (64-е місце), кінорежисера Кіри Муратової (69-е місце), співака Святослава Вакарчука (77-е місце), художника Іллі Чичкана (80-е місце), діяча індустрії моди Ірини Данилевської (94-е місце), гурт «Бумбокс» (96-е місце).

9.3. Сучасний літературний процес

Сучасна українська література — література останніх десятиліть, створена сучасними українськими письменниками. Термін «сучасна українська література» багатозначний. Точно не зазначено, від якого моменту літературу називають сучасною, часто мають на увазі сукупність творів, написаних від часу здобуття Україною незалежності **1991** року. Таке розмежування зумовлене відмиранням після 1991 р. загальнообов'язкового для *СРСР* стилю *соціалістичного реалізму* та скасуванням радянської *цензури*. Принципові зміни в українській літературі відбулися ще у роки *перебудови* (1985) і особливо після *Чорнобильської катастрофи* (1986).

У результаті забезпечення свободи та відкритості українського суспільства до чужоземних впливів і значно ширших контактів з літературами інших країн сучасна українська література здебільшого відрізняється від радянської не лише зверненням до досі заборонених тем (Голодомор, сексуальність, наркотики, девіантна поведінка тощо), використанням нових стилістичних прийомів (прийоми постмодернізму, неоавангарду, нецензурна лексика, використання суржика), різноманітністю та змішанням жанрів, але й своєрідною епатажністю, а також осмисленням соціальних проблем та історичної пам'яті.

Відомі сучасні українські літератори — Юрій Андрухович, Петро Мідянка, Олег Лишега, Кость Москалець, Василь Герасим'юк, Оксана Забужко, Сергій Жадан, Андрій Бондар, Ігор Павлюк, Володимир Цибулько, Остап Сливинський, Дмитро Лазуткін, Олег Коцарев, Павло Коробчук, Богдана Матіяш, Ірина Шувалова.

Провідні прозаїки — Степан Процюк, Тарас Прохасько, Юрій Іздрик, Юрій Винничук, Олесь Ульяненко, Наталка Сняданко, Євгенія Кононенко, Ірена Карпа, Любко Дереш, Таня Малярчук, Анатолій Дністровий, Михайло Бриних, Марія Матіос, Світлана Поваляєва, Марія Дзюба та ін.

Серед *есеїстів* відомі передусім Юрій Андрухович, Оксана Забужко, Василь Махно, Олександр Бойченко, Анатолій Дністровий, Микола Рябчук, Віталій Жежера, Андрій Бондар, Юрко Прохасько, Володимир Качкан.

Сучасні драматурги: Олександр Ірванець, Павло Ар'є, Неда Неждана.

Деякі письменники за часів СРСР не писали у соцреалістичному стилі. Такою була психологічна проза *Валерія Шевчука* та авторів «химерної прози» (В. Земляка та В. Дрозда). Існували також інші андерґаундні літературні середовища, творчість представників яких стали основою для виникнення сучасної літератури. До таких належали передовсім київська школа поезії, середовище львівського самвидавівського часопису «Скриня» (*Григорій Чубай, Олег Лишега, Микола Рябчук*), окремі поети-дисиденти, такі як *Ігор Калинець*. Авторів «київської іронічної школи» (*В. Діброва, Б. Жолдак, Л. Подерев'янський*) деякі дослідники вважають попередниками українського постмодерну. Серед авторів старшого покоління *Юрій Покальчук* (1941—2008) позиціонував себе як сучасний за своєю стилістикою письменник.

Цензурний тиск на українських літераторів в СРСР зменшився із політикою «перебудови». Це дало змогу письменникам звернутися до стилістичних прийомів і тем, які раніше були забороненими для публікації. Від цього часу відбувалася ревізія популістичного соцреалістичного канону української літератури разом з поверненням імен письменників часів Розстріляного відродження, діаспори, а також творів, які не могли бути надруковані в радянські часи. Також сама роль письменника у суспільстві, якому, як в офіційному соцреалізмі, так і в середовищі значною мірою опозиційних шістдесятників, надавалася особлива виховна функція, зазнала серйозного перегляду. Письменники-постмодерністи (передовсім група «Бу-Ба-Бу») цілеспрямовано руйнували міф про українського письменника — героя-страждальця. Місце патетики зайняли іронія та пародія.

Тамара Гундорова виділяє дві фази в літературному процесі 1990-х років. На початку 1990-х років вільна літературна діяльність була способом вираження набутої свободи і автори намагалися творити відроджену національну літературу. З другої половини десятиліття розвинулися численні різноманітні літературні напрями, причому література стала набувати більше дидактичного характеру.

У перше десятиліття незалежності України Т. Гундорова виділяє три літературні покоління. Перше покоління складають шістдесятники та їхнє коло

(Л. Костенко, В. Шевчук, Д. Павличко, І. Драч, Ю. Мушкетик, В. Дрозд, В. Яворівський). Багато представників цього соціально активного покоління інтегрувалися у владні структури, стали членами комітетів державних премій. Друге покоління — вісімдесятників — це письменники, які почали публікуватися в умовах уже послабленої цензури (І. Римарук, В. Герасим'юк, О. Забужко, Л. Таран, Н. Білоцерківець, Ю. Андрухович, К. Москалець, В. Неборак). Вони були менше соціально заангажованими й утверджували тенденцію до іронічного та меланхолійного ставлення до життя. Антологія творів цих письменників під назвою «Вісімдесятники» вийшла 1990 року. Третє покоління представляє письменників дев'яностих років (С. Жадан, І. Андрусяк, Т. Прохасько, М. Кияновська). Це покоління вже не було концентроване на вивільненні від цензури і розвинуло велику кількість різноманітних стилістичних напрямів.

Одним із перших принципово нових явищ в українській літературі кінця XX ст. було літературне об'єднання **Бу-Ба-Бу** (Юрій Андрухович, Віктор Неборак та Олександр Ірванець), створене 1987 р. Ці письменники цілеспрямовано займалися деструкцією образу серйозного популістського українського письменника (наприклад, роман «Рекреації» Ю. Андруховича). Особливо впливовою була творчість Юрія Андруховича, присутність якого в Івано-Франківську значною мірою привела до виникнення станіславського феномену і разом з ним групи письменників-постмодерністів таких, як Ю. Іздрик, Т. Прохасько, Г. Петросаняк та М. Микицей. Слідом за Бу-Ба-Бу письменниками 1990-х та 2000-х років утворено численні інші літературні групи, такі як «ММЮННА ТУГА», «Музейний провулок, 8», «Пропала грамота», «Нова деґенерація», «Червона Фіра», «Творча асоціація «500», «Західний вітер», «Пси святого Юра», «Орден Чину Ідіотів», «Друзі Еліота» та ін.

Серед значних поетичних збірок кінця вісімдесятих — початку дев'яностих років — «Ікар на метеликових крилах» (1990) Василя Голобородька, «Прогулянка одинцем» (1990) Миколи Воробйова та «Диригент останньої свічки» (1990) Оксани Забужко. Важливою подією в українському літературному житті була публікація роману Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» (1996), який став бестселером та витримав десять перевидань. Літературні твори Сергія Жадана одержали численні національні та міжнародні нагороди, були перекладені тринадцятьма мовами, зробивши автора одним з найвідоміших сучасних українських письменників. Помітним романом двотисячних років став виданий 2004 року роман «Тема для медитації» Леоніда Коновича, присвячений Голодомору.

Оскільки розвиток літератури після звільнення від офіційних заборон часто йшов шляхом провокації щодо унаслідуваного від СРСР істеблішменту, виникали різні конфліктні ситуації між представниками поколінь. 1997 р. утворено Асоціацію українських письменників як результат протесту низки письменників проти застарілих принципів Спілки письменників України.

Твори сучасних поетів і прозаїків видавалися у численних антологіях: «Мала українська енциклопедія актуальної літератури», «Іменник», «100 ти-

сяч слів про любов, включаючи вигуки», «Декамерон. 10 українських прозаїків останніх десяти років» та ін. Для нової україномовної літератури характерне зниження пафосу, типового для соцреалізму. Багато творів пройняті іронією, їх автори вдаються до переоцінки цінностей та звертаються до тем, що були забороненими в радянські часи. Також завдяки доступу до творів іноземних авторів та українських творів 1920—1930-х років і до діаспорної літератури в українській літературі значно розширилося стильове різноманіття.

Після відміни заборон на публікацію творів письменників доби Розстріляного відродження їх заново відкриті твори стали впливовими прикладами для сучасних письменників. Наприклад, Сергій Жадан вказує на своє особливе ставлення до поезії Михайля Семенка, для Юрія Андруховича важливу роль відіграв Богдан-Ігор Антонич. Важливими літературними фестивалями сучасної України стали Форум видавців у Львові та Meridian Czernowitz.

Якщо українська класика часто зосереджує увагу на житті українського села, то події творів сучасної літератури відбуваються у просторі міста, а нерідко також за кордоном (наприклад «Перверзія» Ю. Андруховича). Одним з винятків є твори В. Медведя, у яких події відбуваються в українському селі.

Стилістично сучасні українські письменники користуються низкою стилів та їх комбінаціями. Типовим постмодерністським романом є «Перверзія» Юрія Андруховича. У стилі близькому до магічного реалізму написано роман «Непрості» Тараса Прохасько. Оксана Забужко у романі «Польові дослідження з українського сексу» використовує феміністичні та постколоніальні мотиви. Деякі письменники, як Є. Пашковський, В. Медвідь (з елементами екзистенціоналізму), К. Москалець, пишуть у неомодерністичному стилі. Крім того, інші письменники використовують такі стилі, як апокаліптицизм (О. Ульяненко), богеміанізм (Ю. Андрухович), порно-еротицизм (Ю. Винничук та Ю. Покальчук), метаісторизм (В. Кожелянко); у поезії — це інтелектуалізм (І. Римарук, О. Забужко, Н. Білоцерківець), меланхолійна метафізичність (О. Лишега, В. Махно, М. Кіяновська, І. Андрусяк), міфологізм (В. Герасим'юк), необароко (поетичні групи Бу-Ба-Бу та ЛуГоСад), рокова ритміка (В. Неборак), футуризм (С. Жадан), пародійність (О. Ірванець), новолітеризм (В. Цибулько) та пророчий пафос (С. Процюк).

Літературними критиками було запропоновано кілька варіантів класифікації сучасних письменників. Володимир Єшкілєв у Малій українській енциклопедії актуальної літератури (1998) розділив письменників за поколіннями вісімдесятників (Г. Петросаняк, Ю. Винничук, Ю. Андрухович, В. Неборак, Є. Пашковський) та дев'яностиків (Т. Прохасько, І. Андрусяк І. Ципердюк, Р. Кухарук) та виділив у літературному процесі тестаментально-рустикальний, неомодерний та постмодерний дискурси. Р. Харчук запропонувала класифікувати авторів як «західників» (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, В. Єшкілєв) та «ґрунтівців» (В. Медвідь, Є. Пашковський, О. Ульяненко) відповідно до їхньої ідейної спрямованості. Подібне розділення «нативістів» та «модернізаторів» зробила і польська дослідниця Оля Гнатюк. Володимир Даниленко розділяє

письменників територіально на «житомирську» (В. Медвідь, Є. Пашковський, М. Закусило, Ю. Гудзь) та «галицьку» (Ю. Андрухович, Ю. Винничук, Ю. Іздрик, Т. Прохасько) школи. За такою класифікацією Н. Білоцерківець — це «галицько-станіславська» та «київсько-житомирська школи». На думку І. Бондаря-Терещенка, варто також виділити східно-українську складову, представлену С. Жаданом, О. Солов'єм, А. Білою та О. Ушкаловим. Т. Гундорова говорить про три культурно-естетичні напрями у сучасній українській літературі: неомодернізм (Є. Пашковський, В. Медвідь та К. Москалець), постмодернізм (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, В. Цибулько, Ю. Позаяк) та неопопулізм (наприклад твори «Орда» Романа Іваничука, «На брата брат» Юрія Мушкетика, «Загублена душа» Анатолія Дімарова, «Злий дух. Із житієм» Володимира Дрозда).

У новій українській літературі широко висвітлюються еротичні сюжети, які були дуже обмежено виражені в українській класиці та літературі радянського періоду. У деяких творах сексуальність є центром уваги (наприклад «Те, що на споді» Ю. Покальчука, «Діви ночі» Ю. Винничука), в інших вона має концептуальне значення («Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко, «6х0» Ю. Тарнавського). Гендерна тематика з вирізненням чоловічого (твори груп «Бу-Ба-Бу», «Пси святого Юра», Юрій Тарнавський) та жіночого (Оксана Забужко, Євгенія Кононенко, Софія Майданська, Галина Пагутяк, Надія Тубальцева, Світлана Йовенко) письма також набула значення у творах сучасних авторів.

Крім української літературної мови, деякі сучасні українські письменники пишуть суржиком (Б. Жолдак, Л. Подерев'янський, В. Діброва, М. Бриних).

Стилістично сучасна українська поезія також дуже різноманітна. Порівняно з класичною українською літературою та радянським періодом, поети значно частіше використовують верлібр, ніж традиційне силабо-тонічне віршування. У жанрі фонетичної поезії пишуть такі автори, як Юрій Завадський.

Однією з особливостей творчості українських поетів 1990-х та 2000-х є застосування мультимедіа та перформансів. Так, Юрій Андрухович виконував свої вірші разом з гуртом «Карбідо», а Сергій Жадан — разом з гуртом «Собаки в Космосі», Ірена Карпа є солісткою та авторкою текстів гурту «Qarpa». Юрій Андрухович використовує також елементи відео у своїх мультимедійних виставах («Самогон. Цинамон. Абсент»). Катерина Бабкіна займається відеопоезією. Для цього періоду характерна також велика кількість фестивалів та слемів.

Популярними авторами в Україні є *Люко Дашвар, Марія Матіос, Світлана Пиркало, Любко Дереш, Наталка Сняданко* та інші. Твори Люко Дашвар належать до бестселерів і друкуються не типово великими для сучасної видавничої ситуації стотисячними тиражами. Численними преміями відзначені твори подружжя письменників-фантастів Марини та Сергія Дяченків.

Твори російськомовного українського письменника *Андрія Куркова* перекладені багатьма мовами та відомі в Європі. Автор не пише українською, публічно Курков виступає від імені України і саме як український письменник. Великої популярності набули драматичні твори *Леся Подерв'янського*, які від-

значаються широким використанням нецензурної лексики, суржику та написані в гумористично-пародійний спосіб. *Василь Кожелянко* є автором романів альтернативної історії, у яких розглядаються вигадані варіанти розвитку історії України.

На поприщі історичних та детективних романів багатьма преміями відзначено твори *Василя Шкляра*. Його містично-детективний роман 1999 р. «Ключ» витримав 12 видань (станом на 2009 рік), його перекладено кількома мовами. Розголосу також набув історичний роман 2009 р. «Залишенець. Чорний ворон», який порушує заборонену та замовчувану в радянські часи тему боротьби українських повстанців проти більшовиків у 1920-х роках.

У жанрі містичного фентезі пишуть такі сучасні автори, як *Марія Римар, Тетяна Винокурова-Садиченко, Олена Захарченко, Костянтин Матвієнко, Марина Соколян, Тарас Завітайло та Сергій Батурин*. Твори з містичними елементами та складними психологічними сюжетами належать перу Галини Пагутяк, Володимира Єшкілєва та Любка Дереша. Серед авторів наукової фантастики можна відзначити твори подружжя Марини та Сергія Дяченків, Тимура Литовченка, Олександра Левченка.

У жанрі детективу пишуть, зокрема, *Леонід Кононович, Василь Шкляр, Ірен Роздобудько, Євгенія Кононенко, Андрій Кокотюха, Алла Сєрова, Олексій Волков, Наталя та Валерій Лапікура, Наталя та Олександр Шевченки* та інші.

Літературу для дітей друкує приватне видавництво «А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га», директором якого є поет *Іван Малкович*. Інша українська поетка *Мар'яна Савка* є головним редактором та співзасновником «Видавництва Старого Лева». В Україні діє Центр дослідження літератури для дітей та юнацтва, який є співзасновником недержавної премії дитячої літератури «Великий Їжак». Деякі твори для дітей та юнацтва, як роман *Володимира Рутківського* «Сині Води» одержують загальнолітературні премії (Книга року Бі-Бі-Сі 2011). Від 2012 р. присвоюється також нагорода «Дитяча книга року ВВС».

Автори дитячої та юнацької літератури: *Володимир Рутківський, Сашко Дерманський, Олесь Ільченко, Леся Воронина, Дмитро Кешеля, Сергій Оксеник та Сергій Батурин*. Твори для дітей пишуть також письменники *Мар'яна Савка, Іван Лучук, Галина Пагутяк та Іван Малкович*.

Багато письменників вказують на брак якісної та професійної критики творів сучасних письменників. Серед впливових **критиків** сучасної української літератури — *Тамара Гундорова, Соломія Павличко, Роксана Харчук та Віра Агеєва*. В антології «Мала українська енциклопедія актуальної літератури» *Володимир Єшкілєв* висвітлив власне бачення сучасної української літератури у формі глосарію. За кордоном сучасну українську літературу досліджують *Марко Павлишин* (Австралія) та *Александер Кратохвіль* (Німеччина).

У пресі багато про сучасну українську літературу пишуть *Ірина Славінська*, яка проводить інтерв'ю з письменниками та робить огляди нових видань на «Українській правді», *Євген Баран*, зі старших — *Михайло Слабошпиць-*

кий, Григорій Штонь, Григорій Клочек, Олександр Астаф'єв, Тарас Салига, Юрій Ковалів та ін.

Головною офіційною літературною нагородою України є Національна премія України імені Тараса Шевченка. Ставлення сучасних письменників до премії залишається дуже суперечливим через її офіційний статус та багато у чому радянську спадковість. Юрій Андрухович відмовився від номінації на Шевченківську премію. Також Оксана Забужко висловлювалася критично щодо цієї премії. 2011 році Василь Шкляр попросив про відтермінування його премії.

У роки незалежності України з'явилася низка альтернативних нагород та книжкових конкурсів (Коронація слова, Літературний конкурс видавництва «Смолоскип», ЛітАкцент року, Книга року Бі-Бі-Сі та ін.), у яких сучасні українські письменники одержують нагороди. Престижною нагородою залишається також заснована 1981 р. в діаспорі Премія фундації Антоновичів.

Після одержання Україною незалежності часопис «Сучасність» з 1992 р. видається у Києві. У ньому публікувалися твори нових українських письменників. Згодом часопис втратив вплив. Натомість з'явилися нові журнали, як «Четвер» та «Кур'єр Кривбасу», які зайняли нішу «Сучасності». Офіційним виданням Національної Спілки письменників України є «Літературна Україна», новоутворена опозиційна Асоціація українських письменників видала власну газету «Література плюс». Літературознавчі статті часто публікує часопис «Критика». У 2012 р. було відновлено видання часопису «Сучасність». Популярністю користується «Українська літературна газета».

В Інтернеті існують численні веб-сайти, де публікуютья твори сучасних поетів та прозаїків: «Поетичні майстерні», «Поетика», poezia.org та ін. Серед веб-порталів рецензій та критики нових книжок можна виокремити «ЛітАкцент», який також видає свій альманах та присуджує щорічну книжкову премію «ЛітАкцент року», подкаст із львівської кав'ярні-книгарні «Кабінет», модерований поетом Юрієм Кучерявим, присвячений презентації нових видань українських письменників, інтерв'ю з ними та читанню текстів.

На відміну від старшого покоління шістдесятників, багато з яких активно ангажувалися у політичне життя (Володимир Яворівський, Дмитро Павличко, Іван Драч), молодше покоління авторів відверто від нього дистанціювалося.

При тому, що цензурний тиск на українських письменників з настанням незалежності України практично зник, є випадки, коли офіційні установи намагалися втрутитися у літературні процеси.

2009 р. роман Олеся Ульяненка «Жінка його мрії» за висновком Національної експертної комісії з питань моралі був визнаним порнографічним і книгу було вилучено з обігу. На початку 2011 р. Марія Матіос звернулася до Генерального прокурора із заявою про переслідування від силових структур та спробу вилучити її книгу «Вирвані сторінки з автобіографії» з книгарень. 2011 р. Василя Шкляра було вилучено зі списку лауреатів премії. У січні 2012 р. до Юрія Винничука, автора вірша «Убий пі…са», що став інтернет-мемом, прийшла додому міліція, вимагаючи письмових пояснень.

Твори таких сучасних українських письменників, як Оксана Забужко, Юрій Андрухович та Сергій Жадан, було перекладено іноземними мовами. З початку 1990-х років вийшло декілька антологій української літератури у перекладах. При цьому досі проблематичним питанням залишається відсутність необхідної кількості перекладачів з української мови на іноземні. Багато хто з них є українцями за походженням. До найпродуктивніших перекладачів з української належать *Анна-Галя Горбач* (німецька мова), *Віра Вовк* (португальська мова), *Рита Кіндлерова* (чеська мова), а також українсько-польські перекладачі *Анета Камінська, Богдан Задура*.

Завдяки тому, що Юрій Андрухович та Оксана Забужко відомі на Заході, вони часто дають інтерв'ю закордонним виданням і коментують політичну та культурну ситуацію в Україні. Часто публікуються за кордоном українські літературні критики Тамара Гундорова та Микола Рябчук, останній здебільшого з політологічних та постколоніальних проблем.

Англійською мовою виходить друкований та електронний журнал «Ukrainian Literature», в якому подаються переклади творів сучасних українських авторів. Багато творів сучасної української літератури перекладається на польську мову, зокрема, завдяки перекладачам *Олі Гнатюк та Богдану Задурі*.

Допомозі у виданні іноземних перекладів із сучасної української літератури присвячена грантова програма «Книжковий фонд» фонду «Відкрий Україну».

2008 р. російський переклад роману Сергія Жадана «Anarchy in the UKR» увійшов до короткого списку літературної премії «Національний бестселер» і одержав грамоту «Книга року» на Московській книжковій виставці-ярмарку. Згідно з рейтингом німецької телерадіокомпанії SWR, 2009 р. німецький переклад збірки «Гімн демократичної молоді» Сергія Жадана посів перше місце серед рекомендованих іншомовних книжок. До речі, роман Льва Толстого «Анна Кареніна» посів сьоме місце. Великим успіхом у Швейцарії користувався німецький переклад роману «Де твій дім, Одіссею?» Тимофія Гавриліва.

2011 р. в американському видавництві CreateSpace (дочірня компанія Amazon.com) вийшла друком книга лірики Ігоря Павлюка та Юрія Лазірка «Catching Gossamers» («Ловлячи осінні павутинки») трьома мовами: українською, англійською та російською. Один із перекладачів російською — Євгенія Більченко. Книгу «Catching Gossamers» взяла на реалізацію найбільша світова роздрібна книготорговельна мережа BARNES & NOBLE.

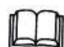
Два українські письменники (Андрій Курков та Ігор Павлюк) представлені у книзі «European writer Introduction».

2012 р. Оксана Забужко видала книгу есеїстики «Planet Wermut» спершу німецькою мовою, до появи українського видання.

Підсумовуючи зазначимо, що розвиток сучасної культури досить складний і неоднозначний. Поряд із позитивними моментами, основними серед яких є потяг українського народу до національно-культурного життя, є і негативні, що несуть загрозу культурному розвиткові України.

Тільки тепер, після здобуття незалежності, в українців з'являються справжні можливості для реалізації власного духовного потенціалу. Державна політика в галузі культури повинна сприяти цьому, адже стати рівноправним членом загальносвітової спільноти можна лише тоді, коли цілеспрямовано буде розвиватися не тільки економіка, а й загальнокультурний процес.

Українська культура початку XXI ст. заявила колосальні можливості розвитку сучасної цивілізації. Україна, маючи чималий творчий доробок попередніх поколінь, стає на сучасні, цивілізовані культурні європейські засади. Для цього українська культура потребує ще й подальшої цілеспрямованої державної гуманітарної політики.

 *Рекомендована література*

Безгін І. Д. Мистецтво і ринок: нариси. — К. : ВВП «Компас», 2005.

Гаврюшенко О.А. Історія культури : навч. посіб. / В.М. Шейко, Л.Г. Тишевська; наук. ред. В.М. Шейко. — К. : Кондор, 2004. — 763 с.

Історія української культури: у 5 т. / гол. ред. Б.Є. Патон. — Т. 5 — Українська культура XX — початку XXI століть. — [наук. вид.], Т. 5. — Кн. 2 / ред. кол.: М.Г. Жулинський, М.П. Бондар, М.М. Сулима. — К. : Наук. думка, 2011.

Історія української архітектури / Ю.С. Асеєв, В.В. Вегерський, О.М. Годованюк та ін.; за ред. В.І. Тимофієнка. — К. : Техніка, 2003.

Історія української літератури XX ст.: у 2 кн. — Кн. 1. Перша половина XX ст.: підручник для студ. гуманітар. спец. вищ. закл. освіти / за ред. В.Г. Дончика — К. : Либідь, 1998; Кн. 2. Друга половина XX ст. — К. : Либідь, 1998.

Історія української та зарубіжної культури : навч. посіб. / за ред. С.М. Клапчука, В.Ф. Остафійчука. — К. : Знання, 2002.

Качкан В.А. Постаті: Студії. Есеї. Сильвети. Рефлексії: у 2 т. — Львів — Івано-Франківськ : Місто НВ, 2012. — Т. 1; 2013. — Т. 2.

Культурологія : навч. посіб. / за ред. Т.Б. Гриценко. — К.: Центр навч. літ., 2009.

Культурологія: теорія та історія культури : навч. посіб. / за ред. І.І. Тюрменко, О.Д. Горбула — К. : Центр навч. літ., 2004.

Культурологія: українська та зарубіжна культура : навч. посіб. / М.М. Закович, І.А. Зязюн, О.М. Семашко та ін.; за ред. М.М. Заковича — К. : Знання, 2004.

Мистецтво України. 1991—2003 (Альбом) / Упоряд.: Т. Придатко, З. Чегусова. — К. : Мистецтво, 2003.

Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Ін.-т проблем сучасн. мистецтва Академії мистецтв України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. — К. : Інтертехнологія, 2006.

Онопрієнко В.І. Історія української науки XX—XXI ст. : навч. посіб. — К. : Либідь, 1998.

Попович М. Нарис історії культури України. — К. : АртЕк, 1998.

Українська та зарубіжна культура : навч. посіб. — Вид. 4-е, переробл. і доповн. / за наук. ред. Л.Є. Дещинського. — Л. : Бескид Біт, 2005.

Українське телебачення: роки, події, звершення / М.М. Карабанов, І.Ф. Курус, В.М. Петренко та інші. — К. : Дирекція ФВД, 2008.

Художня культура України : навч. посіб. / Л.М. Масол, С.А. Ничкало, Г.І. Веселовська, О.І. Оніщенко; за заг.ред. Л. М. Масол. — К. : Вища шк., 2006.

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Качкан Володимир Атаназійович
Величко Олена Борисівна
Божко Наталія Миронівна
Карпова Ірина Денисівна
Кузенко Олександра Йосипівна та ін.

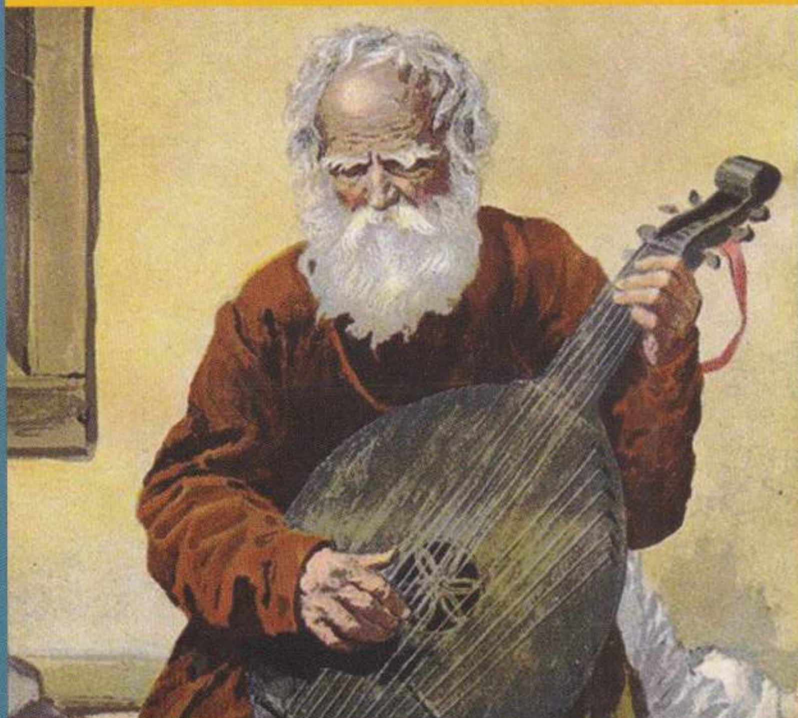
ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

За редакцією проф., д-ра філол. наук, акад. АНВШ України, засл. діяча науки і техніки України В.А. Качкана

Підписано до друку 28.03.2014.
Формат 70×100/16. Папір офсет.
Гарн. Century Schoolbook. Друк. офсет.
Ум. друк. арк. 29,9. Зам. 14-165.

ВСВ «Медицина»
01030, м. Київ, вул. Стрілецька, 28.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів книжкової продукції
ДК № 3595 від 05.10.2009.
Тел.: (044) 581-15-67, 234-58-11.
E-mail: med@society.kiev.ua

**Віддруковано на ПАТ "Білоцерківська книжкова фабрика", 09117, м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.
Свідоцтво серія ДК № 4063 від 11.05.2011р.
Впроваджена система управління якістю згідно з міжнародним стандартом DIN EN ISO 9001:2000**



ІСТОРІЯ
УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

За редакцією
проф., д-ра філол. наук, акад. АНВШ України,
засл. діяча науки і техніки України В.А. КАЧКАНА

У національному підручнику розглянуто основні аспекти становлення і розвитку української культури від найдавніших часів до сьогодення. Теоретичний та фактичний матеріал розкриває основні тенденції розвитку освіти, науки, літератури, музично-театрального, образотворчого та прикладного мистецтва у контексті європейських та світових з’явів.

Для студентів та викладачів вищих медичних навчальних закладів IV рівня акредитації.

ISBN 978-617-505-335-5





МЕДИЦИНА